Diari di Cineclub
periodico indipendente di cultura e informazione cinematografica

Anno XIV

N. 139 | Giugno 2025 | ISSN 2431 - 6739

"Referendum: 'Stringiamo le schede come fossero biglietti d'amore.' (Giugno 2025) di Pierfrancesco Uva

diaridicineclub@gmail.com

Un palestinese deve avere stessa dignità di un israeliano

Elio Germano

(Palco David di Donatello 7 Maggio 2025)

Sebbene sia di spalle, sembra di percepire lo sguardo di questa bambina palestinese, la cui dignità esprime la volontà di non arrendersi al genocidio e alla sofferenza che viene deliberatamente inflitta al suo popolo

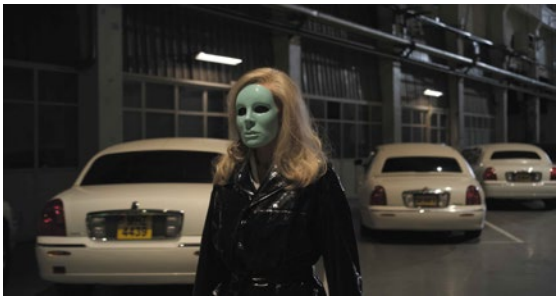
"Voglio dedicare questo premio a tutte queste persone che ogni giorno lottano per raggiungere quella parità di dignità che è scritta nella nostra Costituzione. Vuol dire che tutte le persone devono essere degne allo stesso modo. Una persona povera deve avere la stessa dignità di una persona ricca, un nero la stessa dignità di un bianco, una donna la stessa dignità di un uomo, un italiano la stessa di un straniero. E permettetemi di dire: un palestinese la stessa dignità di un israeliano."

L'attore reale che combatte contro quello virtuale

Àngel Quintana

Partiamo da Brendan Fraser che interpreta un uomo morbosamente obeso nel film *The Whale* (La Ballena, 2022) di Darren Aronofski. Charlie, questo il suo nome, non riesce a muoversi oltre il suo divano che gli è stato dato in prestito, vivendo egli un processo irreversibile di autodistruzione. Il suo corpo è fatto di enormi rotoli di grasso con delle gambe che non sono più in grado di sostenerlo. Il film è ambientato in uno spazio chiuso adattato all'opera teatrale di Samuel D. Hunter. A differenza di Robert De Niro, che nel 1980 iniziò una dieta a base di birra per riuscire a ingrassare e interpretare il pugile Jake LaMotta in *Toro scatenato* di Martin Scorsese, Brendan Fraser si è sottoposto invece a una pesante operazione di trucco e di protesi rigonfianti. Gli accorgimenti realizzati con grossi strati di lattice che gli hanno conferito un enorne volume in tutto il corpo, dovevano servire a rendergli anche tutti i movimenti e gesti fortemente limitanti. Questo corpo morbido era stato poi completamente rifinito nella fase della post-produzione. Il corpo di Brendan Fraser in *The Whale* non è fatto di carne, bensì da una materia composta da parti di lattice che riesce a mantenerne tutte le caratteristiche fisiche. Brendan Fraser viene trasformato in un mostro con un corpo assolutamente diverso dal suo corpo vero. Già nel film *The Wrestler* (2008), Darren Aronofsky aveva voluto evidenziare il tema della decadenza fisica simbolica del corpo maschile attraverso una storia di finzione, modificata in parte con immagini vere sulla vicenda del declino fisico dell'attore Mickey Rourke. Nel film *The Whale*, Aronofsky interviene sul tema dell'ibridazione corporea con un mix di tipo artigianale e di simulazione artefatta tramite computer. Il corpo vero, insomma, si compenetra con la suggestione di un corpo virtuale. Ma cosa resta dell'interpretazione reale quando gli elementi artefatti diventano la questione centrale di uno spettacolo? In una parte considerevole del cinema contemporaneo, il corpo reale oggi tende a compenetrarsi in corpi virtuali, cosa che colloca il lavoro attoriale verso forme differenti che superano i tradizionali schemi drammaturgici. In gran parte del cinema contemporaneo, il tema del lavoro interpretativo di attrici e attori è percorso da evidenti processi contradditori. Se si analizzano i metodi di ripresa di una parte significativa delle principali produzioni di Hollywood, si noterà che queste vengono caratterizzate dalla presenza del cosiddetto "Volumen", uno spazio vuoto i cui soffitti sono ricolmi di telecamere necessarie a registrare tutti i movimenti possibili all'interno della scena. Lo spazio è progettato in modo tale che attori e attrici occupino nella scena un ruolo centrale. In questo spazio vengono ripresi tutti i movimenti del corpo, le espressioni facciali e i diversi passaggi interpretativi. In un certo senso, non siamo poi così lontani dall'utopia immaginata da Jean Renoir durante gli anni della nascita della televisione quando aveva affermato che la telecamera avrebbe finito per diventare il dio Baal, che nel cinema viene rappresentato come un dio della tempesta, della fecondità e della guerra, o come un demonio. La parte centrale della scena doveva essere occupata dal corpo, mentre la messa in scena doveva ricoprire di per sé già una fondamentale importanza nella recitazione. Tuttavia, nei nuovi spazi concepiti rivolti solo a valorizzare il movimento del corpo, l'attore diventa semplicemente un oggetto nelle mani di altri numerosi collaboratori che possono modificarne l'espressione o lo sguardo e, perfino, scarnificarlo. Possono ancora trasformare l'attore in una diversa creatura ancor prima che di questo se ne decida sul set la sua uscita prematura. In questo modello di nuovo cinema, il dio Baal compare nella post-produzione attraverso forme possibili di montaggio che manipolano, trasformano e virtualizzano il corpo attraverso effetti speciali, creando protesi grazie ad accorgimenti informatici nella rappresentazione del corpo. In una scena di *Holy Motors* (2012) di Leos Carax, l'attore Denis Lavant appare con il corpo avvolto da una tuta di lattice dotata di sensori verdi, muovendosi in uno spazio indefinito in un *Volumen* attivo circondato da telecamere che catturano tutti i suoi movimenti. A un certo punto, Lavant si mette a correre come se volesse emulare in uno spazio virtuale la scena di un altro suo film, *Rosso sangue* (Mauvais Sang, 1986), in cui l'attore inizia una corsa frenetica per le strade di Parigi con nello sfondo la canzone *Modern Love* di David Bowie. Carax mostra il percorso di un film analogico impostato su modelli di simulazione digitale, come se avesse deciso di far vedere internamente il passaggio dalla vecchia ripresa analogica a quello di una scena virtuale. La *motion capture*, la cattura del movimento dell'attore non si materializza sullo schermo; vediamo solo gesti con tagli, che avvengono prima che i mascheramenti digitali facciano vedere interamente il corpo dell'attore. Qualche anno dopo, nell'epilogo di *It's not me* (C'est pas moi, 2024), lo stesso Carax riprende la stessa scena al pari dell'inserimento della celebre canzone di David Bowie, ma a caratterizzarne l'immagine stavolta è una marionetta – la bambola di Annette –, manovrata da due burattinai. Il passaggio dal corpo reale al potenziale corpo virtuale in una rivendicazione della sua antitesi nella presenza di un corpo fatto di legno, mette in luce qualcosa di fondamentale sulla persistenza dei corpi in quanto tali nel cinema contemporaneo. Sembra che Carax rifletta sul destino di una tendenza che non può più tornare indietro, ma che nei media audiovisivi contemporanei può regredire solo verso altre forme ancora più artificiose. Un particolare processo di smascheramento dal corpo virtuale al corpo reale avviene anche in una sequenza del film *The Square* (2017) di Ruben Ostlund. In tale scena si nota uno strano personaggio che partecipa a una luculenta cena comportandosi come una scimmia di fronte a rappresentanti dell'alta borghesia svedese. Tale comportamento selvaggio crea disagio e inquietudine tra i commensali, che rimangono turbati davanti a uno spettacolo così imprevisto. L'attore che recita come fosse una scimmia si chiama Terry Notary. Se si osserva tutta la filmografia di Notary, scopriremo che ha iniziato questa attività artistica come stuntman e che, diverso tempo dopo, al pari di Andy Serkins è diventato uno degli attori più importanti nel campo della *motion capture* (tecnologia che registra il movimento di persone o oggetti, i cui dati vengono trasferiti poi in un software necessario per creare animazioni realistiche) e della *performance capture* (la tecnologia cinematografica che permette di catturare movimenti facciali di un soggetto reale per poi applicarli ad un soggetto virtuale). I film principali che possiamo annoverare di questo tipo di filmografia sono *Il pianeta delle scimmie* (The Planet of the Apes, 2001) di Tim Burton, *L'alba del pianeta delle scimmie* (2011) di Ruppert Wyatt, e *Apes Revolution - Il pianeta delle scimmie* (2014) di Matt Reeves. Nel film *The Square*, Notary impersona in tutto e per tutto la figura di una scimmia per come vive e si muove. L'impegno dell'attore in questo ruolo risulta molto interessante, perché il risultato raggiunge la perfezione nella sua

"The Square" (2017) di Ruben Östlund


"Holy Motors" (2012) di Leos Carax

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

interpretazione. In questa rappresentazione non c'è alcuna finzione volta a nascondergli il volto, così che recita davanti alla telecamera senza che il corpo venga ricoperto da particolari elementi aggiuntivi. L'attore, il cui corpo compare nudo sullo schermo nascosto solo da una maschera scimmiesca creata al computer, come fosse prigioniero del suo stesso personaggio. Il film ci mostra il corpo reale contrapposto a quello virtuale che lo rende protagonista. I personaggi importanti di *The Irishman* (2019) di Martin Scorsese sono Robert De Niro, Joe Pesci e Al Pacino. Questi interpretano loro stessi ripercorrendo cinquant'anni di storia della loro vita, tra il 1949 e il 2000. All'epoca delle riprese, gli attori avevano circa 75 anni

"The Irishman" (2019) di Martin Scorsese.

per cui in alcune scene, come dire, hanno dovuto interpretare loro stessi ringiovaniti. Gli effetti speciali non sono ovviamente riusciti a ringiovanirli e Scorsese ha escluso l'utilizzo della *performance capture*, la macchina per riprese di modifiche facciali. Scorsese riteneva che tutto quel lavoro artefatto annullasse la capacità interpretativa e la forza costruttiva drammatica della scena. La soluzione fu quella di girare le scene con una telecamera centrale, accanto alla quale furono posizionate altre due telecamere collegate che filmavano con radiazioni infrarosse. Le tre telecamere catturavano tre punti di vista in ogni dato momento dell'azione, facilitando la tridimensionalità delle interpretazioni. Parallelamente creò un ambiente di immagini in 3D con tutte le espressioni facciali di ogni singolo attore, che servivano a creare l'approssimazione dei volti dei protagonisti nella loro giovinezza. La realizzazione di questo sistema digitale che catturava le loro emozioni, espressioni e trasformazioni facciali, si basava sullo stesso progetto immaginifico già realizzato nel film *The Congress*

"The Congress" (2013) di Ari Folman

(2013) di Ari Folman. In questo film, l'attrice Robin Wright scansiona il suo corpo in modo tale che i suoi gesti potessero essere riutilizzati dopo la sua morte. In *The Irishman*, i volti artificiali sono stati generati rimuovendo digitalmente le rughe per conferire loro un aspetto più giovanile con maschere facciali che non ne alteravano le espressioni. Il modello utilizzato da Scorsese suscitò polemiche perché rinunciava alle forme convenzionali del trucco per generare volti artificialmente giovani partendo dai volti invecchiati dall'età. I numerosi lavori realizzati con la maschera digitale partono come dato iniziale dall'impronta del corpo umano dell'attore e dall'atto di memorizzarne i gesti fino a creare un corpo possibile che acquisisce forma attraverso diversi processi informatici. Gli attori si muovono in uno studio cinematografico in completa libertà di movimento attorniati da decine di telecamere, però di tutti i loro movimenti si recupera solo la traccia perché la maschera generata dal computer sarà cambiata completamente. Molti attori lavorano senza sapere chi c'è nel controcampo, senza sapere cosa rimarrà dei loro gesti naturali sullo schermo e senza sapere se le emozioni espresse sono frutto di manipolazioni da parte di algoritmi di ogni tipo. L'attore finisce per essere una semplice comparsa e la questione della recitazione nel cinema entra in crisi perché può essere plasmata o, semplicemente, rimessa in discussione. Tutti questi giochi creativi che coinvolgono corpi virtuali trovano la loro estensione nella creazione di figure nell'Intelligenza Artificiale come avatar che intervengono in determinate storie di fantasia. In questi casi l'interpretazione non ha più nulla a che fare con la verità scenica, poiché è la verità della rappresentazione stessa a essere messa in discussione. Il regista rumeno Radu Jude ha proposto una interessante riflessione sul tema del corpo artificiale all'interno di un suo film sui disordini sociali del suo Paese, intitolato *No esperes nada del fin del mundo* (*Nu astepta prea mult de la sfârsitul lumii*, 2023). La protagonista Angela è un'assistente di produzione oberata di lavoro che viaggia per tutta Bucarest per realizzare un casting. Una multinazionale le ha commissionato un video sulla sicurezza nei luoghi di lavoro così che lei intervista diverse persone con le quali finisce per condividerne le preoccupazioni e gli incidenti che ne derivano. Il film risulta una critica possente sugli effetti del capitalismo e sulla falsa moralità presente in questo paese, è una bella riflessione sul cinema e sulla manipolazione delle immagini dove a tratti gioca con l'estetica del mockumentary del finto documentario. Angela è una donna che vuole denunciare e recuperare un po' di umanità di fronte allo sfruttamento lavorativo nella società in cui vive. La storia di Angela (interpretata dall'attrice Ilinca Manolache) si intreccia con la presenza di altri due racconti che parallelamente aprono e avviano riferimenti e discorsi sul tempo passato e sul futuro. Il primo è quello di una tassista che, nel film *Angela merge mai departe* (1981) di Lucian Bratu, attraversa Bucarest durante la dittatura di Ceaucescu, rappresentando la resistenza dei lavoratori durante gli anni della dittatura. L'altro personaggio è una specie di avatar mascolino di un personaggio di nome Bobita, costruito con l'intelligenza artificiale. Bobita si comporta come persona scontrosa, maleducata, razzista, sessista e maschilista. Bobita è l'incarnazione latente dell'ideologia xenofoba dell'estrema destra europea, i cui commenti si inseriscono demagogicamente in una società che avanza verso l'abisso. Il regista rumeno Radu Jude non persegue i presupposti di Scorsese poiché nel ricreare il personaggio di Bobita con l'intelligenza artificiale, di fatto cerca di creare un legame tra la disumanizzazione sociale e la disumanizzazione dei corpi. *A Different Man* (2024) di Adam Shimberg propone invece un interessante dilemma sulla messa in scena dei corpi, soprattutto quando questi corpi malati ne mettono in discussione la loro ragione. In questo caso specifico, all'inizio di una storia particolare si incontra Edward, un uomo affetto da neurofibromatosi il cui volto richiama quello di un uomo elefante. Egli vive in un complesso residenziale e gli piacerebbe, come naturale sia, essere una persona attraente. Grazie a una cura specifica di pastiglie a cui si sottopone, egli riuscirà a guarire da questa brutta malattia. Una sua conoscente gli propone di raccontare pubblicamente la sua storia. Nell'accogliere tale proposta, il nostro protagonista si sente in dovere di apparire come quello di una volta, stavolta truccandosi. Il personaggio di Edward è interpretato dall'attore Sebastian Stan, che nella parte iniziale del film viene truccato per apparire quello che non è. Il sogno di una normale bellezza irraggiungibile, l'emarginazione dei deformi e la loro esclusione sociale, sono al centro di questa favola. Però, in un certo momento particolare del film, quando Edward sta per mostrare la sua vecchia deformazione truccata, compare nella scena un uomo con il viso effettivamente affetto da neurofibrosi, tale è l'attore Adam Pearson. Lui mostra ciò che effettivamente è il suo reale aspetto non camuffato, privo di alcuna maschera. L'attore realmente deforme in viso si prende gioco dei discorsi vittimistici che si fanno, specificando la sua particolare condizione umana come assolutamente normale. L'attore Adam Pearson non adotta alcun infingimento per raccontare la sua vita. Come a dire che già i corpi stessi raccontano la vita di ogni persona senza bisogno di finzioni, ma che è l'atto stesso di riprenderli nella cruda realtà a dare valore alla vita vera. E' il caso questo in cui la giusta umanità soppianta il valore di ciò che risulta virtuale e falso, dove il corpo reale si contrappone alla sua pantomima.

Àngel Quintana

Traduzione dallo spagnolo di Marco Asunis

I buffoni di corte

Natalino Piras

Da Alturas, nella Pentalogia Barbaricinorum libri

«La tensione si era fatta alta dentro la stanza di Leporiani, messo con l'inganno a direttore di giornale a neppure vent'anni. Leporiani lo sgradevole che adesso tutti adoravano diceva alla segretaria di redazione Clelia Bunga, sua amante, che avrebbe voluto essere come Peter Ustinov, il pazzo Nerone giullare di se stesso in *Quo vadis*, film del 1951 realizzato da Mervin LeRoy dal romanzo del premio Nobel Henryk Sienkiewicz. Il pazzo Nerone odia la folla che lo acclama e dice a Tigellino, capo dei pretoriani, che avrebbe voluto che tutta quella gente fosse una sola grande gola da scannare una volta per tutte. Davanti a Roma che brucia, è lui che l'ha fatta incendiare, Nerone avvolto in manto viola, in testa la corona da imperatore, pizzicando le corde di una cetra si mette a cantare un poema da lui stesso composto: "*Oh-oo vedo avanzar, oh-oo di fiamme un mar, o-oh onnivore forze a-a-ave*".

Nerone scatena la persecuzione contro i cristiani accusati di essere loro gli incendiari. Tutti gli spettacoli al Circo Massimo e al Colosseo sono annunciati da un buffone mascherato, spesso un nano deforme, che batte forte per terra uno scettro da re di burla.

Si sentì un bussare alla porta e dopo che fu detto "avanti!" da Clelia Bunga prontamente rivestitasi entrò Zelu Paliazzu. Zelu viene da Zeleddu, Arcangelo. Paliazzu è pagliaccio. Arcangelo era sulla sessantina, vestito da rustico. Aveva una bisaccia sulle spalle. La faccia rivelava un misto di furbizia e ottusità contadina. Una vistosa cicatrice gli solcava lo zigomo destro. Entrò nella stanza di Leporiani cantando una filastrocca oscena: "*Custa est sa canzone, de Zelu Paliazzu, dae una pedde de cazzu, b'at fattu unu tamburu*". Questa è la canzone, di Zelu Paliazzu, da una pelle di cazzo, ha fatto un tamburo).

Da Il Condaghe di Santu Andria Rebek nella Pentalogia Barbaricinorum libri

«Attraversarono i Saraceni la città di Dericcor senza che qualcuno li vedesse. Discesero la parte fenicia con il sacco povero sopra le armature e sollevarono più in alto il re. Nella parte romana rivestirono il re con un gran telo e lo buttarono nella polvere. Nella parte bizantina, vicina ai confini delle terre di Muscu, i Saraceni si trasformarono in mercanti e spogliarono il re di tutte le vesti e lo legarono con una grande catena. I Saraceni arrivarono fuori dalla cinta di Dericcor e diedero il re perché lo giudicassero a una grande folla di uomini, donne, vecchi e ragazzi che tutti avevano le vesti lacere e consunte. Burgu sollevò il capo. "La fame, Mastru Juanne, ci opprime", esclamarono tutti. "Lasciate, Saraceni, che noi possiamo uccidere come in sacrificio il porco grasso che tenete incatenato". Il re aveva tremato come una canna. I Saraceni lo portarono nella foresta di Chentomines e dopo alle alture sopra il fiume Toloschène e qui comparvero buffoni tinti di ocra. Lo giudicarono e dissero morte. I Saraceni lo portarono nel deserto e qui comparvero mendicanti. Giudicarono il re e dissero morte. I Saraceni lo portarono in campo aperto e qui comparvero servi contadini. Giudicarono il re e dissero morte. I Saraceni trascinarono il re. I Saraceni diedero morte al re Burgu. In loro era Grazia e Verità e Spirito».

Due citazioni cinematografiche

La prima è da *Spartacus* (1961) di Stanley Kubrick, titolo onnipresente, c'entra molto lo sceneggiatore Dalton Trumbo, in questo spazio sui ***Diari di Cineclub***. È quando Glabro (John Dall) dice a Crasso (Laurence Olivier) di aver ottenuto il comando della guarnigione per debellare da subito gli schiavi in rivolta comandati da Spartaco (Kirk Douglas). Glabro si aspetta i complimenti ma Crasso intuisce che il fratello della moglie è stato utilizzato dal suo acerrimo nemico in Senato, Gracco (Charles Laughton). Se, come poi avviene, le coorti che compongono la guarnigione verranno sconfitte dall'esercito degli schiavi, sarà smacco enorme per Crasso. Che intima a Glabro di far muovere i soldati, di notte, senza tamburi e fanfare. «Almeno facciamo in modo di non indossare la giubba del pagliaccio», dice Crasso.

La seconda citazione è da *Per qualche dollaro in più* (1965) di Sergio Leone. Nel saloon di White Rocks, il Monco (Clint Eastwood) ha ridotto a malpartito Baby Red Cavanagh (Jose Marco) di cui deve riscuotere la taglia. Chiede il bounty killer al bandito: «Scegli, vivo o morto?». Gli risponde alle spalle uno, che avvisato dallo sceriffo, venuto via dal barbiere con la barba fatta a metà adesso è insieme ad altri due, tutti e tre, a pistole spianate contro il Monco: «Sceglie vivo, buffone!». Va da sé che in un batti-

"Per qualche dollaro in più" (1965) di Sergio Leone

baleno Clint Eastwood fa fuori i tre più Baby Cavanagh.

Pagliaccio, buffone, suonano quasi sempre in accezione dispregiativa. Pagliaccio viene da paglia, tela grezza con cui venivano confezionati gli abiti del buffone, che viene da buffa, burla. Ci sono diverse varianti, dallo scurra, sempre in latino, di molto abbassato rispetto al pagliaccio-buffone, di basso linguaggio, appunto scurrile, sino al clown, la faccia colorata, le vesti che servono a far risaltare il ridicolo di cui si fa interprete per far ridere, divertire, sollazzare gli altri.

Ruolo difficile quello del pagliaccio, ingrato, sempre a rischio. Specie quando passa da scurra a diventare buffone di corte, oggetto di divertimento per il re, il principe, il feudatario e i suoi vassalli, valvassori e valvassini. Non sempre il buffone fa ridere, dipende dall'umore del sovrano, del despota, del tiranno, del dittatore che lo considera alla stessa stregua di un animale, l'utilità della bestia. Il buffone di corte sale di grado, inteso come considerazione da parte del potente ma pure dalla corte di clientes, ruffiani, succubi, popolino e popolaccio, quando passa da giocoliere, tutto torsioni e gestualità scomposta a parole allusive, anche controllato turpiloquio, a quello di giullare vero e proprio. Il giullare ha differenti facce e posture. C'è il jolly come figura nelle carte da gioco, bocca aperta, in testa un cappello con diverse punte con attaccati campanelli e altri sonagli. C'è il giullare vero e proprio. Recita testi più compositi seppur pieni di ambiguità e metafore, suona liuto, mandola, altri strumenti. Canta. Sa come atteggiare i movimenti della faccia e del corpo. Deve in qualche maniera stupire. Quanto più storce la bocca, faccia falsamente idiota, occhi da volpe, quanto più incrudelisce tanto più il buffone di corte, ottiene quel che il potere, i clientes, i ruffiani, popolino e popolaccio ammesso ai favori di corte, vogliono da lui. È solo fuori dalla corte che il giullare riesce a criticare, sbeffeggiare, mettere a nudo il potere. Diversi i tipi, tra storia e finzione.

C'è Bung, naso grosso e rosso, perennemente ubriaco, giullare del regno di Id, retto da un crudele re complessato dalla bassa statura, nelle strisce del mago Wiz (*Wizard of Id*), ideate e disegnate nel 1964 da Johnny Hart e Brant Parker.

Ci sono Yorick e, nomen-omen, Fool, entrambi buffoni di corte in *Amleto* (*The Tragedy of Hamlet Prince of Denmark*, 1600-1602) e in *Re Lear* (*King Lear*, 1605-1606), entrambe tragedie di Shakespeare. Il teschio di Yorick viene scoperto in uno dei soliloqui di Amleto.

Tante le corti dei miracoli nel Medioevo, popolate di umanità dolente, di ladri, prostitute, assassini, di giullari e i buffoni. Una per tutte quella di *Notre-Dame de Paris* (1831), il capolavoro di Victor Hugo da cui viene tanto cinema, cartoni animati compresi.

Ci sono buffoni di corte che fanno finta di combattere tra di loro sul palco dove, condannato a morte dal crudele Edoardo I Plantageneto (Patrick McGoohan) verrà squartato e fatto a pezzi l'indomito William Wallace nel film *Braveheart* (1995), diretto e intrepretato da Mel Gibson.

Giullari di se stessi alla stregua del Nerone di *Quo vadis* sono Hitler e Mussolini. Un film per tutti è *Il grande dittatore* (*The Great Dictator*, 1940) di Charlie Chaplin. Charlot fa la doppia parte di Adenoyd Hynkel, chiara allusione della bestia nazista, e di un povero, perseguitato barbiere ebreo. Mussolini-Bonito Napaloni è invece Jack Oakie.

Tra i diversi in letteratura che si fa cinema ci

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

L'esecuzione di William Wallace nel film Braveheart (1995)

sono tanti buffoni e ruffiani di corte, cani leccabroda, intellettuali di regime, opportunisti, falsi rivoluzionari nell'epica della storia dei vinti di Francesco Masala che ha la summa nel romanzo *Quelli dalle labbra bianche* (1962) poi film, *I dimenticati* (2001), di Piero Livi.

Un particolare tipo di buffone, di una corte altrettanto particolare, la terrazza dei mafiosi nel paese S. è il sicario Zecchinetta, Diego Marchica, al servizio del capobastone don Mariano Arena, nel romanzo *Il giorno della civetta*. Il romanzo di Leonardo Sciascia è del 1961, il film di Damiano Damiani del 1968. Lee J. Cobb è don Mariano Arena, colui che davanti al capitano Bellodi venuto ad arrestarlo suddivide l'umanità in omini, mezzi omini, ominicchi, pliglinculo e quaquaracqua. Tano Cimarosa è Zecchinetta, magistrale interpretazione.

Nel *Giorno della civetta* c'è pure *Parrinieddu* (Serge Reggiani nel film), soprannome di Calogero Di Bella, spia dei carabinieri, come un ancor più degenerato buffone di corte, da questa stessa corte respinto, condannato a morte. Lo stesso capitano Bellodi (Franco Nero nel film) lo utilizza in maniera spietata. *Parrinieddu*, Sciascia lo scrive sempre in corsivo, è fuori da qualsiasi amicizia e solidarietà. Nessuno sa niente di lui: né i carabinieri che se ne servono come confidente né tantomeno il cuore degli amici che formano la santa chiesa mafiosa e che sono «gli uomini dal passo pesante» che lo inseguono. *Parrinieddu* ha pure lui una famiglia, a margine delle altre organiche alla società mafiosa, ma è come se non l'avesse. *Parrinieddu* è ombra, «dead walking man». Solo il narratore Sciascia è capace di scandagliarne l'ossessione, l'interiore homine. «Le ultime ventiquattrore del confidente si svolsero atroci e frenetiche. Il vagheggiamento di una fuga, che pure sapeva impossibile, si alternava alla visione di se stesso morto. La fuga era il fischio lungo dei treni», e qui scatta analogia con l'impazzito Belluca de *Il treno ha fischiato* pirandelliano, «la campagna che nella corsa del treno si apriva, paesi che ruotavano lenti con donne alle finestre e fiori vividi: e poi un tunnel improvviso, le parole di morte scandite dal ritmo del treno, le nere acque della morte che su di lui si chiudevano». Finis. «Il corpo di *Parrinieddu* era ancora sul selciato, coperto di un telo azzurrastro. I carabinieri di guardia sollevarono il telo: il corpo era contratto come nel sonno prenatale, nella oscura matrice della morte»

Dai giullari di medievale memoria arrivati al contemporaneo siamo adesso davanti al giullare per antonomasia di molti altri tempi, Dario Fo. Io c'ero ai suoi funerali, il 15 ottobre 2016.

«Sotto la pioggia. In piazza Duomo, a Milano. Non c'è distanza televisiva che si frapponga: anche se ai funerali partecipo nella diretta di Rainews24. Ci sono perché volevo esserci. Con tutte le mie rabbie. Ma soprattutto il ritrovare finalmente, grazie a questa cerimonia laica, il filo del discorso. Non ho perduto una che è una delle parole di Carlo Petrini, fondatore di Slow Food, né di Jacopo Fo. Là ho ritrovato il giullare, mio maestro, mio simile. E cose per cui mi sono battuto, i temi della narrazione degli umili, degli oppressi, degli angariati: la fame dello zanni, Bertoldo e Ruzante, quello della terra sospesa, la tradizione del racconto orale e tutta la categoria dei personaggi che popolano, a faccia normale e a faccia mostruosa, *Gargantua e Pantagruel* di Rabelais. La fame impossibile da saziare e il riso, la risata, scompisciante per dirla alla Totò che da Dario Fo fu ammirato, come antidoto. Durò

Zecchinetta (Tano Cimarosa) in "Il giorno della Civetta" (1968) di Damiano Damiani

a lungo il medioevo della fame. Dura tuttora. Al re, al tiranno, al crudele feudatario sono succeduti tanti tipi di Mister Hunger, Mastru Juanne diciamo qui, che di mestiere fanno gli affamatori quando non il boia o il tirapiedi. Davanti a tutto questo chi era Dario Fo? Era lo sghignazzo del giullare, la narrazione di questa risata immensa che davvero seppellisce il potere. Ricordo mio padre che sapeva rendere la figura di Bertoldo che condannato a morte da Alboino, re crudele, ottiene come ultimo desiderio quello di scegliersi lui l'albero a cui verrà impiccato. E così, in questa ricerca gira e fa girare a sbirri e sgherri tutto il regno sino a indicare finalmente quella che sarà la forca:

Dario Fo, erede moderno e potentissimo del giullare medievale

una piantina di prezzemolo. Ha raccontato Carlo Petrini di quando anni fa a una edizione di Terra Madre il giullare Fo si fece capire da migliaia e migliaia di contadini e pescatori, gente della nostra fame contemporanea, arrivati da tutto il mondo, dal Burkina Faso, dall'Asia e dalle Americhe, da molte altre lande depresse. Fo, che in padano significa faggio, usò il grammelot che è una lingua intraducibile dai traduttori ufficiali. Però quei settemila contadini e pescatori capirono, comparteciparono al racconto del giullare che descriveva con dovizia di particolari tutto quanto metteva dentro un enorme pentolone per saziare la sua insaziabile fame: pollame, salami e prosciutti, carne e ortaggi, tante altre sostanze e ogni ben di Dio. Sino a rivelare che tutto era un sogno, un'immaginazione. La fame restava. Passava là una mosca, il giullare l'afferrò e come fosse un enorme maiale da squartare e sezionare così lo dipinse agli occhi dei presenti, quei settemila e passa che non riuscirono a seppellire con la loro enorme risata la forza di quella narrazione. "Ché sempre allegri bisogna stare perché piangere fa male a tutti noi". Questo il congedo dell'orazione di Petrini. Davanti a questa allegria, alla vita che viene riscoperta dalla morte del giullare, per una volta tanto il re, le rabbie, le polemiche, le appartenenze, i personaggi sgraditi al funerale, il potere e i poteri, i farisei, i carabinieri in alta uniforme, passano in secondo piano. Non così la gente che ha assiepato il sagrato del Duomo. La banda degli ottoni ha suonato *Bella ciao* e anch'io l'ho cantata, ho fatto passare Dario Fo dalla parte della Resistenza anche se lui non fu un partigiano ma persecutore di partigiani, arruolato volontario nell'infame repubblica di Salò. "Siamo atei e comunisti" ha detto Jacopo Fo, accomunando in questo suo essere, viva presenza, il padre e la madre, Franca Rame. Nel sagrato di una delle cattedrali più significative nella storia dell'Occidente cristiano, Jacopo ha esordito raccontando di quando in una Bologna medievale i nobili della città che avevano mandato alla guerra, a morire, la meglio gioventù, furono contestati e assediati, loro asserragliati nei palazzi del potere, da gente, poveri e contadini la maggior parte, "armata" dell'unica risorsa che il potere non gli poteva rubare: la merda. A paioli, a sacchi, a carrettate, persino chi se la faceva addosso la trattenne fino ad arrivare in piazza e là ammucchiarla nel mucchio. Questo racconto Jacopo bambino lo aveva sentito dal padre. Come apologo. Chi sa se funzionerebbe, questo apologo, ancora oggi che vede più di cento soldati italiani mandati in guerra dalla Nato e dai ministri del governo italiano, schierati in Crimea, in una linea baltica che chi sa perché ruota nel nostro (ma perché nostro?) interesse.

I funerali di Dario Fo sono sì l'interro di un giullare ma sono davvero un inno, quello degli oppressi, contro la guerra, contro la fame, contro l'ingiustizia».

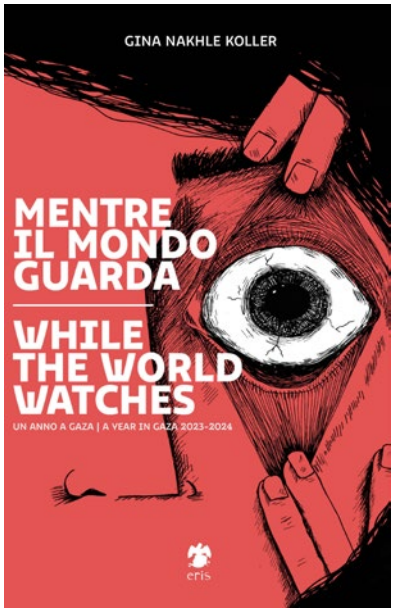
Natalino Piras

Fumetti

Mentre il mondo guarda impotente un genocidio compiersi

Ali Raffaele Matar

Ci sono infiniti modi per esprimere la propria contrarietà a un genocidio. Una di queste, forse la più rapida e applicabile, è quella di denunciarlo con ogni mezzo possibile e attivarsi per diffondere consapevolezza e aprire, così, gli occhi a chi non è in grado di vedere da solo. Se fermare un genocidio è un'impresa a dir poco impossibile, è lecito, invece, provare a usare il proprio talento per dar voce alle vittime. Ogni gesto, eclatante o simbolico che sia, può apparire amaramente vano davanti al deliberato sterminio di un intero popolo vessato, affamato, umiliato e privato di ogni diritto umano – soprattutto se all'unanimità, politica e organi mediatici continuano a essere piegati a un'inamovibile quanto inquietante complicità con lo Stato genocida di Israele, cui viene garantita un'impunità che non ha pari nella Storia. In un contesto simile, in cui vige un regime censorio, mistificatorio e doppiopesista, volto a minimizzare i continui e protratti crimini contro l'umanità di Israele (presentati sempre vagamente sotto il generico cappello dei "raid") normalizzare l'indifferenza dilagante e criminalizzare la rara solidarietà, ogni operazione editoriale atta a veicolare un messaggio di denuncia, finisce per assumere la valenza di un "*J'accuse*". È così che si presenta, di fatto, l'ultima pubblicazione di *Eris edizioni* sulla questione, *Mentre il mondo guarda* di Gina Nakhle Koller, artista libanese d'origine palestinese, scoperta dagli editori torinesi grazie alla mostra itinerante *Falastin Hurra*, partita da Napoli a gennaio 2024. Un atto accusatorio già dal titolo, che punta il dito contro il mondo, all'inazione, al disinteresse e all'impotenza di chi vede, sa e prova ad attivarsi, senza ottenere tuttavia risultati concreti; ma anche contro chi finge di non vedere e nega ancora spudoratamente l'evidenza. Non ci sono più scuse: il libro raccoglie una mole ingombrante di evidenze inconfutabili, crimini conclamati, rivendicati fieramente dagli esponenti di governo, così come dai generali, dai soldati e dalla maggioranza assoluta degli abitanti dell'ultimo Stato colonialista al mondo. Pagina dopo pagina, vignetta dopo vignetta, un urlo dopo l'altro, quello che è, a tutti gli effetti, un "diario del genocidio", finisce per prendersi l'onere di esporre una galleria turbolenta degli orrori subiti, giorno per giorno, dai palestinesi (a Gaza certamente, ma anche in West-Bank, in particolare a Jenin), esposti in ordine cronologico a partire da dicembre 2023. Accompagnate con didascalie bilingue (in italiano e inglese) che spiegano il contesto e il preciso crimine cui si fa riferimento, alla mole infinita di crimini israeliani, le vignette alternano anche sprazzi di solidarietà: dal processo alla Corte Internazionale di Giustizia, partito su istanza del Sudafrica – cui l'autrice rivolge un sentito ringraziamento – all'evocativo abbraccio all'anguria, divenuta simbolo iconografico della solidarietà con i palestinesi ("non piangere, o Palestina, perché faremo in modo che sia fatta giustizia"). Si passa dalla denuncia dei giornalisti deliberatamente uccisi (al momento sarebbero almeno 220, tutti colpiti chirurgicamente mentre indossavano la pettorina PRESS), per mettere a tacere le voci critiche e ostacolare il flusso di dati e notizie (non a caso lo Stato genocida di Israele non consente l'accesso ai giornalisti internazionali all'interno della Striscia di Gaza per evitare che i propri crimini vengano documentati a dovere) alla distruzione capillare di tutta Gaza, "safe



Vignette (pagina intera)

zone" incluse. Dagli innumerevoli attacchi contro la gente in fila per il pane (il massacro della farina) a Hind Rajab, la bimba contro la quale i soldati genocidi hanno sparato addosso ben 355 proiettili, colpendo volutamente anche i paramedici intenti a soccorrerla. Giorni, mesi e anni in cui non c'è mai stato un attimo di pausa, neanche un momento per piangere e commemorare le singole vittime, nemmeno nel corso delle tregue violate. Un orrore infinito, impossibile da documentare nella sua totalità: intere zone e città spazzate via in un istante, tendopoli prese costantemente di mira, intere famiglie bruciate vive, spesso senza un solo superstite, i registri dell'anagrafe svuotato, giornalisti deliberatamente attaccati dopo essere accorsi per documentare l'accaduto. Volontari di ONG intenti a distribuire razioni minime di cibo, colpiti da droni che non risparmiano nemmeno i bambini in fila, accasciati con le loro pentole vuote, riempite solo di sangue. E nei pochi ospedali non ancora distrutti del tutto, medici e sanitari assaliti: chi non viene ucciso all'istante, viene fatto prigioniero. Ondate incessanti di attacchi aerei. Chi non muore sotto le bombe o di fame, viene logorato psicologicamente dall'orrore continuo. Un orrore che finisce per logorare anche chi resta spettatore passivo. A un certo punto, a metà volume, dopo una carrellata lancinante di crimini inimmaginabili, l'artista rompe la quarta parete con un suo autoritratto che urla: "Dov'è la vostra indignazione?". L'artista-attivista non perdona la complicità del mondo arabo. Governati da regimi dittatoriali collusi con lo Stato genocida, gli Stati arabi venivano anche in passato accusati anche dal leggendario Naji al Ali nelle vignette di Handala. Quasi a voler citare il movimento di solidarietà dei fumettisti di *Uniti ad Handala* (*With Handala*), nato a Novembre 2023 proprio grazie a Eris, Francesca Ghermandi e Hurricane Ivan, Gina Nakhle dedica una vignetta del libro al (ristretto) gruppo di solidarietà di Jewish Voice for Peace dove una ragazza ebrea contraria al genocidio viene disegnata di spalle nella posa dell'inerme e impotente Handala. Va ricordato che questo non è un caso editoriale unico e vede la luce pochi mesi dopo *30 seconds from Gaza* dell'artista palestinese Mohamad Sabaaneh (pubblicato in Italia da Mesogea edizioni) e *Gaza in my phone* del libanese Mazen Kerbaj, uscito esclusivamente in Francia e USA, accomunati dall'intento di raccogliere vignette sul genocidio pubblicate, giorno per giorno, dagli autori sul web. Per rammentare che, se l'horror è un metaforico genere di intrattenimento, quest'orrore senza fine è realtà. Così com'è reale la complicità dei governi e delle istituzioni occidentali che davanti a queste mostruose evidenze, dimenticano di applicare il diritto internazionale, lasciando di fatto soli/e artisti/e ed attivisti/e che sentono la responsabilità di non restare in silenzio e contribuire, così, a sollecitare l'opinione pubblica. Perché non c'è più tempo per tergiversare.

Ali Raffaele Matar

Ivano Cipriani. L'intellettuale e il militante

Nato nel 1926, dopo gli anni della guerra si laurea in giurisprudenza e aderisce al Pci. È stato giornalista, docente universitario, critico televisivo, E' scomparso il 1° maggio 2025 all'età di 99 anni. E' stato sposato con Maria Luisa Fagioli (1922 – 1998), scrittrice, traduttrice, autrice televisiva e radiofonica. Nel 1948 fondò, insieme a Mino Argentieri ed altri, il Centro Cinematografico popolare (proiezioni gratuite di film fuori-circuito o proibiti in periodo fascista) e ne assume la segreteria. Chiuso il Centro per i reiterati interventi della censura, fonda, sempre con Argentieri e lo stesso gruppo di amici, il Circolo di cultura cinematografica Charlie Chaplin (aderente alla Federazione Italiana dei Circoli del Cinema- FICC) di cui è per qualche tempo segretario. E' stato collaboratore di ***Diari di Cineclub*** insieme a Mino Argentieri, suo grande affettuoso amico

Alessandra Fagioli

Si potrebbe definire una figura poliedrica quella di Ivano Cipriani, che ha attraversato un intero secolo di Storia, dai primi anni del fascismo fino al governo di una nuova destra. Un secolo che ha vissuto appieno anche nella militanza politica e nell'impegno intellettuale di uomo interessato a tante cose, ma soprattutto alle immagini. Diceva sempre che nella vita voleva occuparsi di immagini, quali che fossero, televisive o cinematografiche, per poterle poi commentare con le parole.

Infatti, a dispetto della sua laurea in giurisprudenza, è stato prima titolare della rubrica di critica televisiva di Paese sera e di Rinascita e direttore del mensile Gulliver, e poi titolare della cattedra di teorie e tecniche della comunicazione di massa presso l'Università La Sapienza e in seguito presso l'Università Roma Tre.

E proprio in questa duplice anima di giornalista e accademico che si combinano gli elementi più sfaccettati della sua personalità: la direzione di Festival e mostre internazionali sulla televisione, la produzione di articoli di critica televisiva per riviste e periodici, la collaborazione a programmi e a rubriche della Rai e altre emittenti, per un verso, e per l'altro l'attività di didattica e di ricerca nel campo della comunicazione di massa, la pubblicazione di saggi sulla radio e la televisione, la partecipazione a convegni culturali all'estero.

Ma la vita di Ivano è durata così a lungo da produrre forse la sua opera più originale proprio nella vecchiaia, quando era ormai in pensione e poteva deporre le sue armi di intellettuale sempre appassionato e militante. Quasi a novant'anni ha scritto *Balilla Blues. Diario di una liberazione*, vincitore del Premio Città della Pieve 2016, in cui racconta i suoi primi diciassette anni di vita sullo sfondo della storia più grande che si dipana tra il 1926 e il 1943, attraversando il regime fascista, la guerra mondiale, fino ad arrivare all'Armistizio e da lì a poco alla liberazione di Roma.

Dicembre 1951. Da sx Siro Pellegrini, segretario del Circolo del cinema dei ferrovieri di Roma, Mino Argentieri e Ivano Cipriani del Circolo del Cinema "Chaplin" in navigazione per Palermo delegati al V° Congresso della Ficc. In quell'occasione Cipriani entra nell'esecutivo della Federazione

Un affondo in un passato remoto che intreccia il piano privato dei ricordi personali con quello politico degli avvenimenti storici, lo scenario intimo delle proprie emozioni con quello sociale del destino di un popolo, attraverso un'abilità squisitamente dialettica di argomentare avvenimenti cruciali grazie a un approccio non tanto storiografico quanto interpretativo, alla luce di una maturità sedimentata nel tempo, che stimola alla riflessione e alla consapevolezza. Senza escludere affondi prospettici, anticipazioni del futuro, in rigoroso corsivo, che aprono scorci fulminei su quello che verrà, lasciando intendere evoluzioni possibili in epoche posteriori: quasi un contrappunto sinfonico a una partitura intimamente memoriale.

Ivano Cipriani

Insomma un'opera importante che corona un'esistenza di studi e di militanza, di contributi e di scelte culturali e politiche che Ivano ha avuto modo di condividere anche con altre personalità di amici e colleghi nel mondo del cinema come Mino Argentieri, Citto Maselli, Lino Micciché, con i quali ha intrattenuto nel tempo rapporti molto intensi e profondi.

Ivano Cipriani e Mino Argentieri nella trasmissione di Rai Educational "Gli anni d'oro del cinema" di Citto Maselli, tra gli intervistati, oltre che Carlo Meana anche Callisto Cosulich

Da parte mia, in qualità di nipote, ho avuto la fortuna di averlo anche come interlocutore dialettico attraverso lunghi carteggi che abbiamo intrattenuto per anni via mail su tanti snodi cruciali della Storia: altre dittature, altre guerre, altri estremismi forse anche più efferati di quelli del periodo nazi-fascista, che hanno dilacerato in particolare il mondo islamico e hanno portato a conflitti efferati e al terrorismo internazionale.

Ma la Storia va sempre avanti sopravvivendo agli uomini e in merito a queste ultime guerre e massacri e orrori che stanno funestando la nostra epoca non ho più avuto modo di confrontarmi con lui. Certamente avrebbe offerto la sua interpretazione puntuale, lucida, acuta di persona che non ha mai esitato a confrontarsi con gli altri e a stare al passo con i tempi.

Alessandra Fagioli

Ripropriamo la presentazione del libro do ivano Cipriani pubblicato sul n.50 di Diari di Cineclub | Maggio 2017 pag. 7. Per leggere tutto:

https://www.cineclubroma.it/images/Diari_di_Cineclub/edizione/diaricineclub_050.pdf

Ivano Cipriani, Balilla Blues. Diario di una liberazione

Terre di Mezzo, Milano, 2017. Vincitore del premio 2017 " Pieve Santo Stefano Tutino" indetto dalla Fondazione Archivio Diaristico Nazionale

Antonino Orlando

Durante una delle piacevoli conversazioni telefoniche con il Prof. Mino Argentieri mi parlò di un suo caro amico e coetaneo, Ivano Cipriani che aveva scritto un diario autobiografico che di recente aveva vinto anche un premio. Il professore, tra l'altro, mi raccontò che l'amicizia con Cipriani nacque in gioventù coltivando insieme la stessa passione per il Cinema. Durante le loro frequentazioni scoprirono che le famiglie si conoscevano già prima che fossero nati, quando i rispettivi genitori (militanti socialisti e comunisti) vivevano a Pistoia. La nascita di questa grande amicizia è stata ricordata da Cipriani con parole piene di simpatia e gratitudine :« … sarò alla disperata ricerca di un lavoro tentando vie imbattute e per me imbattibili come quando mi misi a fare il rappresentante di macchine edili, o vie a me obbiettivamente precluse come quella del concorso in magistratura, in un tempo in cui i carabinieri andavano dal parroco o dal portiere per sapere cosa pensassero di te i parrocchiani o i coinquilini (iscritto o no iscritto al Pci ? Militante? Attivista? Solo simpatizzante ecc.). Poi un giorno, quasi per caso, lessi nella cronaca romana dell' Unità un trafiletto che pressappoco diceva: chi se la sente di organizzare un circolo del cinema venga all'Inca (istituto assistenziale della Cgil) presso la Camera del lavoro ed io ci andai. Fu da quel trafiletto che nacque la mia vita futura: tutta. Fu all' Inca che conobbi quello che sarebbe diventato il mio amico più caro, Mino Argentieri, organizzatore dell'incontro, con il quale ci scambiamo ancora oggi notizie personali e commenti sulle cose del mondo…». Da questo fortuito incontro, come abbiamo già ricordato, non solo nascerà una bella e durevole amicizia ma anche un interesse comune per il Cinema: infatti entrambi diventarono critici cinematografici, scriveranno libri, militeranno nelle file del Pci e dedicheranno buona parte della loro vita all'insegnamento universitario. L'interessante racconto del Prof. Argentieri del diario scritto dall'amico mi incuriosì non poco e così ho richiesto subito il volume alla Fondazione Archivio Diaristico Nazionale di Pieve Santo Stefano. La lettura del libro mi ha coinvolto sin dall'inizio. Mi sentivo dentro le storie e proiettato negli ambienti, tra le persone che hanno fatto parte della vita di Cipriani. In alcuni casi mi sono soffermato su alcuni aspetti che, nonostante il periodo storico molto lontano dal mio, mi hanno ricordato piccoli momenti della mia infanzia: la lettura appassionata del « Corriere dei Piccoli», così come l'avvincente esperienza delle bande tra ragazzi in perenne «guerra» tra loro senza un reale motivo ma solo perché si proveniva da caseggiati diversi. Ma a differenza delle nostre bande giovanili, Cipriani e quasi tutti i ragazzi e le ragazze del suo tempo, la guerra la videro e la fecero per davvero con tutti i suoi risvolti più drammatici e brutali. Il Diario racconta, scavando nella memoria dello scrittore, le scene più salienti dell' infanzia e della gioventù che sono tappe fondamentali per costruire una consapevolezza della priorità presenza storica. La scoperta di sè attraverso una « educazione sentimentale» dove ogni cosa e ogni persona hanno avuto la loro importanza: un familiare, un amico, un insegnante, il cinema, la radio, il jazz, Louis Armstrong, il primo amore, le letture, i giornalini, le ragazze, la scoperta del proprio corpo. Il mondo di Cipriani prende forma all'interno della sua famiglia. Una famiglia che già al suo interno contiene un «mondo»: un padre proveniente da un ambiente cattolico che sposa una delle figlie di un noto comunista di Pistoia perseguitato dai fascisti. Così la numerosa famiglia composta, per necessità, da padre, madre, due zie, zio, cugino e nonni materni, si trasferisce a Roma per cercare un futuro migliore e dimenticare alcune ferite che il nascente regime le ha inferte. La vita quotidiana non manca di sofferenze e sacrifici ma tutto viene vissuto con grande dignità e onore. E così il piccolo Ivano scopre il mondo esterno, ma la famiglia non farà mai mancare la sua presenza discreta mai chiassosa o prevaricatrice. Anche nei momenti di inevitabili divergenze la famiglia assumerà un atteggiamento di rispetto e per certi versi di attesa. Nonostante la sempre più invadente presenza del regime il nucleo familiare non manifesterà mai irritazione per le prese di posizioni di Ivano che imbevuto di retorica fascista mostrerà simpatia per le scenografiche imprese mussoliniane. Erano i tempi!

Dopo il rientro dalle vacanze, il I° settembre del 1939, senza comprendere esattamente cosa stesse succedendo l'Italia entrò in guerra. Con l'entrata in guerra scomparve in casa Cipriani il solito silenzio che i familiari mantenevano quando c'era il ragazzino. Adesso anche lui veniva, seppur involontariamente, coinvolto nei commenti che si facevano mentre ascoltavano i programmi delle radio straniere (Radio Mosca, Radio Londra, Radio Monte Ceneri). Così, quasi per caso, scoprì cosa pensassero i suoi del fascismo e della guerra. La guerra intanto era arrivata in casa. Aerei carichi di bombe sorvolavano il cielo di Roma e la popolazione delle borgate fuggiva nei rifugi. In quelle giornate convulse, complice lo zio Ivo che lavorava in ferrovia, si trovò, per la prima volta, tra le mani una copia del Manifesto del partito comunista. I momenti difficili legati alle precarie condizioni economiche dovute al terribile conflitto e le tragedie della guerra e dell' occupazione nazista terminarono con la liberazione dell' Italia da parte delle forze Alleate e dei partigiani. E con le festose e importanti giornate che videro Roma liberata dai nazi fascisti si conclude il bellissimo diario di Ivano Cipriani. La liberazione era finalmente arrivata !

Antonino Orlando

Dove trovare il libro: store.terre.it/ o www.attivalamemoria.it/negozio/ivano-cipriani/. Ivano Cipriani, Balilla blues. Diario di una liberazione. Milano, Terre di mezzo, 2017, pp. 336 – € 14,00 - ISBN: 9788861890909

l libro è stato presentato a Roma il 10 maggio 2017, alla Casa del cinema (Porta Pinciana-Villa Borghese) alle ore 17.45, Sala Kodak. Hanno parlato Renato Parascandolo, già direttore di Rai Educational; Guido Barbieri, critico musicale di Repubblica e Camillo Brezzi, storico, Università di Siena. Sono statu proiettati tre brevi video.

Quando le star di Hollywood diventarono spie antinaziste!

Attori e registi arruolati nell'Intelligence statunitense durante la seconda guerra mondiale

Pierfranco Bianchetti

Dicembre 1939. La seconda guerra mondiale è cominciata con l'invasione della Polonia nel settembre di quell'anno. La Gran Bretagna ha la necessità di impiegare l'energia nucleare per la costruzione della prima bomba atomica anche perché in nazisti sono già al lavoro su quel progetto. Tutti gli occhi sono puntati sulla Svezia, paese neutrale ma i cui rifornimenti di ferro per la Germania sono essenziali.

Il capo dello spionaggio britannico William Stephenson ha però un asso nella manica, una Mata Hari in carne e ossa. Il suo nome è Greta Garbo, la diva amatissima non solo ad Hollywood ma in tutto il mondo.

Il nostro agente Greta Garbo

"*La parte che la diva ebbe nella battaglia contro il nazismo-* scrive Romano Giachetti su La Repubblica 8 marzo 1980 – *menzionata quasi di sfuggita da William Stevenson nel libro 'Un uomo chiamato Intrepido', ripresa pochi giorni fa dal settimanale svedese 'Expressen', ampliata dallo stesso Stevenson in un articolo apparso giorni fa sul Toronto Star, e corredata da particolari in alcune recenti memorie di personaggi celebri di Hollywood, tra cui l'autobiografia di Alexander Korda, è un'epopea del romanzesco e getta luce sul silenzio nel quale è rinchiusa da anni la grande attrice svedese*".

Stoccolma in quel periodo pullula di spie e Stephenson, quarantatreenne canadese già capo di una compagnia cinematografica inglese, manovra con abilità una serie di personaggi famosi del cinema trasformati in agenti segreti, tra i quali Myrna Loy, David Niven (già in passato istruttore d'artiglieria per le truppe rivoluzionarie cubane), Noel Coward, Vera Lynn, Samuel Goldwyn e Alexander Korda. Produttore e regista di origine ungherese Korda negli anni della guerra fa il pendolare fra Londra e Washington e nel dopoguerra vede le sue fortune economiche rifiorire, secondo alcune voci, dopo essere stato incaricato d'affari dell'Intelligence Service negli ambienti cinematografici.

"*É gente ben introdotta* – racconta ancora Giachetti – *per di più 'talmente frivola' dirà poi Coward, 'che a nessuno passerebbe la testa di considerarci spie'. In tal modo confluiscono le informazioni più segrete sul tavolo del primo lord dell'ammiragliato londinese, Winston Churchill*".

Due sono gli obiettivi da raggiungere per l'Intelligence britannico: far fuggire a Londra il fisico danese Niels Bohr, uno degli scienziati più preparati al mondo e bloccare il canale che dalla Norvegia fa affluire in Germania un elemento fondamentale per la costruzione della bomba atomica, cioè l'acqua pesante.

La Garbo su indicazione di Stevenson incontra Axel Axelson Johnson che controlla una zona del porto molto ambita dai nazisti e riceve il compito di reclutare simpatizzanti della lotta contro il regime hitleriano. In breve viene costituita una rete di coraggiosi partigiani che operano anche in Danimarca e in Norvegia dove si trova la preziosa "acqua pesante".

La diva che "non parla mai", intanto è tutta presa dalla sua vita mondana come copertura dell'attività spionistica. Molti anni dopo intervistata sul suo ruolo antinazista confesserà con candore: "*Non fu eroismo, ma semplicemente mi ritrovai ad essere attiva dalla parte giusta*". Grazie al suo lavoro verranno reclutati scienziati, cartografi, industriali, docenti universitari, crittografi e altri.

Greta Garbo, (Stoccolma, 1905 – New York, 1990)

Nel frattempo altri attori celebri, i già citati David Niven, Noel Coward, seguono l'esempio della Garbo, anche loro molto presenti nei ricevimenti, nelle feste altolocate ma in realtà attivissimi nel raccogliere informazioni preziose per l'intelligence britannico nei posti che contano.

Intanto anche l'attrice Myrna Loy, insospettabile sposina modello, celebre per la serie dei film su *L'uomo ombra*, al fianco di William Powell, ha il compito di cercare informazioni su personaggi del bel mondo soprattutto durante i classici balli alle ambasciate. A differenza della Garbo, l'attrice continuerà ad interpretare dei film anche durante la sua attività spionistica.

A Copenhagen nel frattempo i nazisti tengono d'occhio l'attività di studio del fisico Niels Bohr, sapendo che lui si è sempre dichiarato pacifista ed è un ammiratore di Gandhi. Ma Churchill non è certo un ingenuo ed è convinto di poterlo convincere a passare dalla parte giusta grazie ad un messaggio di James Chadwick, suo amico e collega. "*La sorte del mondo è nelle tue mani*" afferma nella lettera recapitata a Bohr che è contenuta in un microfilm nascosto in un mazzo di chiavi di proprietà di Greta Garbo. Nel messaggio vi è anche il piano di fuga con il quale lo scienziato potrebbe raggiungere l'Inghilterra.

La Garbo decisa a fare pressioni su Bohr in ogni modo, chiede aiuto perfino a re Cristiano di Danimarca. Tempo dopo la Divina viene a conoscenza di un ordine d'arresto per Bohr già spiccato da Berlino e convince il monarca danese ad inviare un ultimatum allo scienziato: "*Devi fuggire. I nostri amici svedesi ti aiuteranno*". Finalmente nel settembre 1943 arrivano a Copenhagen alcuni resistenti per prelevare Bohr che su di una velocissima vedetta costiera camuffata da peschereccio, raggiunge la costa svedese. Due ore dopo l'uomo è a casa di Greta Garbo a Stoccolma.

Lo scienziato però non ha in mente solo la sua salvezza ma anche quella di molti ebrei danesi che rischiano di essere deportati nei campi di sterminio. Bohr implora il monarca svedese di aiutarli e finalmente su imbarcazioni che battono bandiera della Svezia molti ebrei di notte raggiungono il paese neutrale quasi sotto il naso degli uomini di Hitler.

Come racconta ancora Romano Giachetti "*Dobbiamo a lei* (alla Garbo n.d.r.) *se i tedeschi non arrivarono per primi a costruire la bomba atomica- dice William Stevenson - 'e se tra le vittime ebree della furia nazista si contano pochissimi danesi. Eppure non ha mi veramente parlato, non ha mai detto tutto su quel passato. Ci sono spie che si considerano solo pedine di un gioco gigantesco. Che tipo di spia fu Greta Garbo?*".

Il contributo della "Divina" è stato sicuramente importante ma anche la fortuna ha giocato il suo ruolo. Stephenson prima della partenza di Bohr da Copenhagen, aveva ricevuto da un corriere il testo di una conversazione fra il dittatore nazista e uno dei suoi più ascoltati scienziati. Quest'ultimo aveva cercato di convincere Hitler che la nuova bomba su cui tutti stavano lavorando, pur essendo di fatto meno grossa di un pompelmo, avrebbe potuto essere un milione di volte più potente di quelle tradizionali. Il Führer non ne era convinto e aveva deciso di tagliare i fondi ai laboratori dove operavano i collaboratori di Bohr. Una decisione che ha favorito la Gran Bretagna e successivamente gli Stati Uniti d'America nella fabbricazione della bomba atomica ma dando il via alla proliferazione degli armamenti nucleari.

Il caso Leslie Howard

Il celebre attore inglese di teatro e cinema, interprete di *Via col vento,* è tra gli artisti anglosassoni desiderosi di fare la loro parte nel sostenere la sua nazione in guerra soprattutto quando ancora gli Stati Uniti d'America mantengono una loro neutralità rispetto al conflitto esploso in Europa. Rientrato da Hollywood in Inghilterra, Howard è protagonista di una serie di trasmissioni radiofoniche della BBC ed è presente nella produzione di film di propaganda come *From the Four Corners*, di cui è autore del copione e interprete, e *Sesso gentile* (1942), dedicato al coraggio delle donne inglesi (sua la regia e sua la voce narrante).

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

Dopo una serie di conferenze in Portogallo e in Spagna, il 1° giugno 1943 Leslie si imbarca su di un aereo inglese per ritornare a Londra ma sopra il Golfo di Biscaglia alcuni caccia tedeschi intercettano il Douglas DC-3 su cui vola e lo abbattono. Dei tredici passeggeri e dei quattro uomini dell'equipaggio nessuno si salva.

Leslie Howard e Vivien Leigh nel film "Via col vento" (1939) di Victor Fleming

Vi sono anche altre versioni dell'accaduto: sull'aereo abbattuto i tedeschi pensavano vi fosse Winston Churchill, mentre il figlio di Leslie Howard ha sempre dichiarato che la morte di suo padre è stata una vendetta dei nazisti che lo hanno voluto eliminare per la sua accanita propaganda contro il regime di Hitler.

Intrepid, l'agente segreto che ha ispirato la figura di James Bond

Nel giugno 1940 a Parigi prima dell'arrivo dei tedeschi, Winston Churchill, nel corso di una cena ristretta di collaboratori, incarica William Stephenson, il canadese di 44 anni, eroe della prima guerra mondiale ed industriale di grande successo nel settore delle telecomunicazioni, di una missione delicatissima. *"In quei tragici giorni per l'Europa, negli Stati Uniti la maggioranza degli americani era decisa a mantenere il paese fuori da qualsiasi guerra e ad abbandonare gli inglesi al loro destino. Per capovolgere la situazione, o almeno per aiutare i fautori dell'intervento, tra cui c'era il presidente F.D. Roosevelt, bisognava dimostrare, con documenti alla mano e prove inconfutabili, che Hitler non si sarebbe fermato all'Inghilterra e che la sconfitta degli inglesi non sarebbe stata che un prologo alla disfatta dell'America.*

Stephenson doveva fare esattamente questo. E lo fece nel miglior modo possibile sotto lo pseudonimo di Intrepid agendo come l'uomo di Churchill, presso Roosevelt, in stretto contatto e quasi all'unisono con 'Wild Bill' Donovan, il famoso fondatore e capo dell'Oss.

L'organizzazione di cui il piccolo canadese era a capo aveva sede a New York e portava una sigla innocua sotto cui si nascondeva la Bcs (British Security Coordination), che era in maniera informale l'Ufficio che si serviva e in parte guidava le tre branche dei servizi segreti inglesi: l'Mi-15 (Controspionaggio nel territorio inglese); l'Soe (Special Operation Executive incaricato di operazioni di sabotaggio particolarmente rischiose e di propaganda nel territorio nemico); l'Mi-6 o Sis (controspionaggio in territorio straniero)". (Chi era Intrepid- Amico di Churchill - ispiratore di James Bond- La Repubblica- sabato 8 marzo 1980).

Stephenson, oltre a gestire una fitta rete di spie, era impegnato a portare a termine alcune operazioni segrete tra le più difficili della seconda guerra mondiale: il sabotaggio dell'Acqua Pesante, la fuga di Niels Bohr e l'assassinio di Reinhard Heydrich, il crudele ufficiale nazista capo delle forze tedesche in Cecoslovacchia, soprannominato "il macellaio di Praga", che insieme ad Hitler stava pianificando la "Soluzione finale" per gli ebrei.

In Canada vicino a Toronto dove era stato allestito uno dei campi di addestramento degli agenti da inviare in missione contro i nazisti, aveva operato anche Ian Fleming, lo scrittore autore anni più tardi del personaggio di 007 James Bond. Le tecniche, i metodi e i trucchi che i lettori dei suoi romanzi e gli spettatori cinematografici scopriranno più tardi, derivano proprio dalle operazioni di Intrepid.

Errol Flynn, una spia di Hitler?

"Dopo la 'Hollywood – Babilonia', la città degli scandali e degli omicidi raccontata da Kenneth Anger-scrive Alberto Farassino nel suo articolo 'Ma il generale Custer tradì- Per uno studioso americano, Errol Flynn era con Hitler- La Repubblica 8 marzo 1980 – *nel suo mitico libro (recentemente rieditato da Adelphi), un'altra torbida immagine della Mecca del cinema si sta delineando: quella di una Hollywood nido di spie, centro di oscure manovre di servizi segreti tedeschi, inglesi e americani prima e durante la seconda guerra mondiale. É una Hollywood questa, che non ha ancora avuto il suo romanzo, la cui storia è ancora in gran parte 'una storia mai raccontata', come suona il sottotitolo di una biografia di Errol Flynn di prossima apparizione che sembra aver dato il via alla nuova serie di rivelazioni, di scoperte, di anticipazioni e che ha rinfrescato antiche dicerie e sospetti.*

E dunque, per partire dalla rivendicazione più 'scandalosa' Errol Flynn, re dei film di cappa e spada, cavaliere di Balaklava senza macchia e senza paura, sarebbe stato una spia nazista. Lo scrittore e storico del cinema Charles Higham, autore finora di apprezzati studi su Orson Welles, su Marlene Dietrich e sul cinema americano degli anni 40, confessa di aver pianto 'lacrime di ira e di delusione' dopo aver fatto la scoperta consultando archivi recentemente aperti al pubblico, ma non ha dubbi nel ribaltare l'immagine tradizionale di un Flynn simpatizzante di sinistra e suggerisce che la presenza in Spagna dell'attore fra le file repubblicane durante la guerra civile aveva come l'unico scopo di segnalare a Berlino i nomi dei tedeschi schierati contro Franco".

Una vicenda sospetta è anche quella relativa alla realizzazione del film *Dive Bomber* (1941) di Michael Curtiz. Pare che Flynn abbia insistito perché la pellicola fosse girata nella base aerea di San Diego, probabilmente per fare avere ai giapponesi le riprese di installazioni militari americane. *"La pellicola fu realizzata nell'agosto 1941 ed uscì in America nello stesso anno, certamente prima del 7 dicembre, il giorno dell'attacco giapponese a Pearl Harbour. I 'segreti' sulla potenza aeronautica statunitense erano peraltro già stati abbondantemente' svelati' ad uso popolare con la presentazione pubblica del film"* (N. d. A. – Michael Curtiz - Un europeo a Hollywood di Mario Guidorizzi Casa Editrice Mazziana)

Quindi nonostante queste insinuazioni il tradimento di Errol Flynn nei confronti del suo Paese in realtà non è stato mai provato. *"Ma in fondo* - scrive ancora Farassino - *le rivelazioni di Charles Highman non dicono niente di diverso: se fece la spia, Flynn la fece in modo da farsi notare da tutti. Come dichiara lo stesso Highman in un'intervista a Giorgio Colli della Gazzetta del Popolo: 'fu sempre sotto controllo e non gli fu concesso di lasciare il paese".*

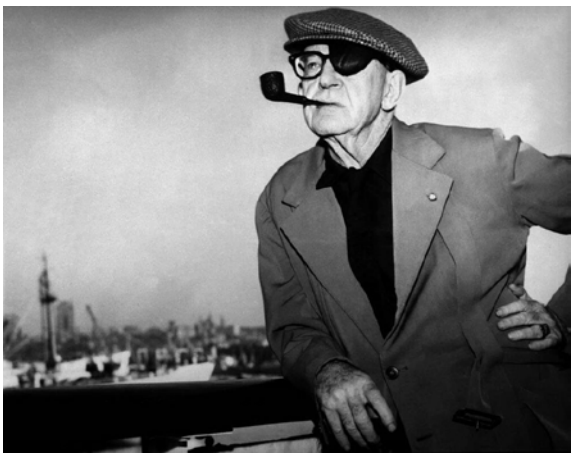
John Ford, la spia della Naval Intelligence Avvertì che Pearl Harbor era un bersaglio facile

Nato nel febbraio 1895 a Cape Elizabeth, nel Maine, John Ford, pur sempre legato alle sue origini irlandesi, è sempre stato un personaggio avventuroso nella sua vita, anche se tutti lo ricordano come il padre del western.

"Nel '21 compì, forse per iniziativa personale- scrive Tullio Kezich – *la sua prima missione segreta raggiungendo nell'Ulster il comando dell'Irish Repubblican Army. Secondo il biografo Andrew Sinclair, dopo aver inoltrato a Washington un rapporto volontario sul suo viaggio, il regista di Il traditore rimase per molti anni in contatto fra l'Ira e gli alti comandi americani.*

Nel frattempo, però, fu contattato da un paio di ammiragli, che lo interessarono al controspionaggio clandestino nel settore del Pacifico. In particolare divenne intimo dell'ammiraglio Ellis Zacharis, che parlava il giapponese e teneva d'occhio del tutto ufficiosamente (cioè senza fondi né autorizzazione del

segue a pag. successiva



John Ford, (Cape Elizabeth, 1894 – Palm Desert, 1973)

segue da pag. precedente

Congresso) le preoccupanti attività dello spionaggio nipponico. Fu girando il film 'La grande sfida', all'accademia di Annapolis, nel 1929, che Ford familiarizzò con gli alti comandi della Marina. Alla moglie che tenne sempre all'oscuro delle sue attività spionistiche, disse che era diventato amico di tutti quei pezzi grossi perché le loro figlie si erano prodigate per fare le comparse nel film.

In realtà, appena finì le riprese, Ford partì con istruzioni segrete per un lungo viaggio nel Pacifico, insieme all'attore George O'Brien. Con la scusa di cercare gli sfondi per un nuova pellicola visitarono Bali, Hong Kong, le Indie Olandesi, Singapore, e Shangai, fotografando porti e installazioni militari. Nel '31, fatto abbastanza singolare per un regista in grande ascesa professionale, Ford si assentò da Hollywood per sei mesi, ospite con la famiglia nelle Filippine: da lì, sempre clandestinamente, compì molti voli di ricognizione cinematografica sulle basi navali giapponesi. Più tardi Ford acquistò uno yacht, 'The Araner', con il quale ispezionò a lungo su istruzioni dell'11° Distretto navale di San Diego comandato da Zacharias, la costa californiana da Baja ad Acapulco, cercando di scoprire gli spioni giapponesi camuffati da pescatori di gamberi".

Al suo gruppo di operatori e tecnici addetti al controspionaggio, viene dato il nome di Field Photographic Branch, che ha il compito di fare dell'intelligence aereo, ma anche di produrre film di addestramento e documentazione di tutte le azioni più importanti della guerra e al reperimento di filmati in territorio nemico (fornendo, ad esempio, tutte le prove cinematografiche ai giudici del processo di Norimberga).

Il grande regista americano nel suo ruolo di spia subirà anche numerose delusioni. Per ordine del Presidente Roosevelt il suo documentario di 2 ore intitolato *December 7th*, sugli errori strategici della guerra nel Pacifico, sarà ridotto a soli 20 minuti.

Ma certamente la cosa più grave imputata agli alti comandi della Marina fu non aver tenuto conto degli avvertimenti di John Ford che aveva intuito la debolezza della base di Pearl Harbor, un bersaglio estremamente facile per gli aerei nipponici.

David Niven (Londra, 1910 – Château-d'Œx, 1983)

Un uomo chiamato Intrepido, un film di Peter Carter

Sir William Stephenson, canadese del Winnipeg, durante la prima guerra mondiale era divenuto pilota ed aveva abbattuto venti caccia tedeschi fra i quali quello pilotato da Lothar von Richthofen, il fratello meno intelligente del Barone Rosso.

Abbattuto lui stesso e catturato dal nemico, riesce a fuggire e alla fine della guerra, stabilitosi in Inghilterra diviene un facoltoso uomo d'affari. All'inizio della seconda guerra mondiale Churchill chiama Stevenson per dirigere lo Special Operations Executive, uno dei più brillanti rami del servizio segreto britannico. L'ex capo degli agenti segreti ha scritto un libro intitolato *A man called Intrepid*, la sua autobiografia nella quale è stata evidenziato il ruolo di Greta Garbo in alcune operazioni di spionaggio condotte tra il 1939 e il 1940.

Anche il film *Un uomo chiamato Intrepido* diretto dall'inglese Peter Carter, uscito nel marzo 1980, racconta l'addestramento delle persone ritenute idonee alle missioni più pericolose. Tratto da un breve racconto autobiografico di William Stephenson, il film, alterna sentimento e avventura, azione e profilo psicologico dei personaggi, avvalendosi dagli ottimi David Niven (nel ruolo di Stephenson), Barbara Hershey e Michael York. Intrepid organizza un'azione di commando per impadronirsi di una macchina per decifrare i messaggi in codice dell'esercito tedesco e pianifica la fuga del fisico Niels Bohr che come sappiamo conduceva ricerche sull' Acqua Pesante.

La pellicola non accenna però al ruolo svolto da Greta Garbo nelle attività spionistiche, ma non tralascia la sofferta decisione inglese di non proteggere la città di Coventry, città priva di valore strategico che sarà distrutta dai bombardamenti tedeschi.

"I momenti più vivaci del film risultano così un po' paradossalmente, non quelli di rielaborazione romanzesca della realtà di ingenua ricostruzione di episodi e personaggi reali: ecco un Churchill con cappello e camicione bianco da pittore che, dopo il patto di Monaco, si appresta a sostituire Chamberlain alla testa del governo inglese. Ecco un Einstein all'università di Princeton, che scrive due formulette su un bigliettino da recapitare, tramite il collega Heinsenberg al collega Bohr per fargli capire a quali tremende cose sarebbero servite le sue ricerche sull'atomo". (La Repubblica mercoledì 5 marzo 1980)

Non ti fidar di loro! Le spie in gonnella sul grande schermo

Misteriosa, affascinante, sexy, Margarethe Gertrud Zelle, nata il 7 agosto 1876 a Leeuwarden nei Paesi Bassi con il nome di Mata-Hari (in giavanese significa *occhio del giorno*), termina la sua avventurosa vita il 15 ottobre 1917 davanti al plotone d'esecuzione nel forte di Vincennes in Francia. Danzatrice esotica, appassionata di gioielli e residente sempre in alberghi di lusso, la donna con la sigla H-21 diventa una spia al servizio della Germania e la sua fama anche dopo la morte è tale che il cinema se ne appropria con ben tre film realizzati tra il 1921 e il 1922, due tedeschi e uno francese.

Il suo mito attraversa anche l'Atlantico e nel '32 a Hollywood la MGM veste la sua star per eccellenza, la divina Greta Garbo, con i panni della celebre spia in *Mata-Hari, agente segreto H-21*, film diretto da George Fitzmaurice. La pellicola è la risposta alla Paramount, che aveva prodotto *Disonorata* di Josef von Sternberg, interpretata dall'antagonista della Garbo, la sublime Marlene Dietrich.

Indimenticabile nella sequenza finale la star tedesca trapiantata negli Usa, nei panni di una prostituta che fa la spia per gli austriaci, si aggiusta la giarrettiera e si mette il rossetto con freddezza poco prima di essere fucilata.

Il film di Sternberg, tra ufficialetti passionali e generali viziosi, è un tripudio di costumi sfavillanti e scenografie sontuose. Seguono poi *La figlia di Mata- Hari* (1955), diretto da Renzo Merusi con Ludmilla Tcherina e nel 1965 *Mata- Hari, agente segreto H-21* di Jean- Louis Richard, con Jeanne Moreau.

Il film, scritto in collaborazione con Truffaut, mischia il fascino dell'avventura esotica con la ricostruzione storica degli anni della prima guerra mondiale. Nel 1935 per la regia di Raymond Bernard con Edwige Feuillère esce sugli schermi di Francia *Marthe Richard au service de la France*, mai distribuito in Italia, un'opera che riabilita una sua oscura spia arruolatasi nel servizio segreto francese dopo la morte dei genitori fatti fucilare da un alto ufficiale tedesco, von Ludlow (Erich von Stroheim).

In quel periodo, però, emerge un'altra vera spia della Germania in gonnella, *Mademoiselle Docteur*, portata sullo schermo da Georg Wilhem Pabst nel 1937, storia di un agente segreto donna inviata a Salonicco nel 1916 (ha il volto dell'attrice Dita Parlo), dove s'innamorerà di un ufficiale francese.

Questo personaggio già presente anche nel film di Sam Wood *Gli amori di una spia* (1934), diversi anni più tardi sarà riproposto dal nostro Alberto Lattuada in *Fraulein Doktor* (1967), con Suzy Kendall.

Nel film di Pabst la donna agisce sul Bosforo

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

contro i francesi, mentre in quello di Lattuada è una crocerossina, che tra i gas asfissianti lotta contro l'Intelligence Service. In entrambi i casi la spia diventerà pazza. Nella realtà Mademoiselle Docteur non fu mai catturata e morirà di abuso di droga.

Nel 1950 un altro grande successo al botteghino lo ottiene *Odette, agente S/23* diretto da Herbert Wilcox, con Anna Neagle e Trevor Howard; storia della moglie francese del capitano Peter Churchill, nipote di sir Winston, catturata dai tedeschi a Cannes, finita in un lager e fortunatamente liberata dagli americani a fine guerra. Poi per diversi anni gli agenti segreti in gonnella, soprattutto durante la guerra fredda, hanno avuto un ruolo subordinato all'uomo (vedi le Bond girl al servizio di 007). Sullo schermo le femmine spie appaiono come creature affascinanti, ma utilizzate solo per la seduzione dell'uomo.

Le pellicole che raccontano l'eroismo della Resistenza antinazista in Scandinavia

Gli eroi di Telemark, di Anthony Mann (1965)

Norvegia. Le truppe tedesche hanno invaso il paese scandinavo che non ha voluto piegarsi alla prepotenza del Terzo Reich. Nello stabilimento della Norsk Hydro presso una centrale idroelettrica a Tinn nella contea di Telemark nel sud della Norvegia, i nazisti hanno intensificato la produzione di Acqua Pesante, materiale fondamentale per la fissione nucleare, sulla quale i nazisti stanno conducendo importanti ricerche scientifiche al fine di poter produrre la prima bomba atomica.

Il professor Rolf Pedersen (Kirk Douglas), dell'Università di Oslo viene contattato da Knut Straud, un membro della Resistenza (Richard Harris), per organizzare una squadra di sabotaggio dell'impianto di Telemark con il supporto tecnico dei servizi segreti inglesi. Lo scienziato avrebbe preferito un bombardamento a tappeto della zona, ma i partigiani locali sono contrari per non mettere a rischio la popolazione locale. Un aereo con un aliante viene inviato sul posto con a bordo 50 sabotatori del British Army con l'equipaggiamento necessario. Nonostante il danneggiamento subito ad opera del commando, i tedeschi rimettono in funzione l'impianto che dopo un inutile bombardamento aereo della fabbrica, si attivano per spostare il prezioso materiale su di una nave destinazione Germania. Agli "eroi di Telemark" non rimarrà che affondare il natante.

Il film si ispira ad un fatto storico ma la vicenda per motivi di produzione viene modificata rispetto agli avvenimenti reali.

Il falso traditore, di George Seaton (1962)

Eric Eirckson (William Holden), un commerciante americano con doppia cittadinanza svedese (William Holden), è impegnato nel fare lucrosi affari con i tedeschi in campo petrolifero. Un giorno, dopo aver assistito a un fatto di crudeltà dei nazisti, decide di collaborare con il contro spionaggio inglese. Con l'aiuto di una elegante ed insospettabile signora (Lilli Palmer), di cui si è innamorato, organizza una rete spionistica, ma ben presto la Gestapo lo mette nel suo mirino. Tratto da una storia vera, raccontata nel romanzo di Alexander Klein, sceneggiato dal regista George Seaton, il film è considerato abbastanza scontato nella realizzazione *"ma con un insolito disprezzo per l'agente inglese reclutatore (Griffith). Kinski è l'ebreo che divide con Holden la fuga in barca dalla Danimarca alla Svezia"* (Il Mereghetti Dizionario Dei Film 2011 B.C. Dalai editore)

Caccia al 12° uomo, un film di Harad Zwart (2017)

Nelle Shetland, dodici partigiani della resistenza norvegese si imbarcano su un peschereccio carico di otto tonnellate di tritolo. La loro destinazione è la Norvegia, dove, nell'ambito dell'operazione Martin, hanno il compito di sabotare le installazioni militari tedesche.

La missione non è facile. Il loro contatto in Norvegia è morto da tempo e la loro identità è stata compromessa da un simpatizzante tedesco, che ha informato i nazisti del loro arrivo. Una nave da guerra tedesca avvista il peschereccio e lo colpisce con il fuoco dei suoi cannoni. I resistenti per non farsi catturare si tuffano nelle acque gelide del mare, ma undici di loro vengono catturati dai tedeschi. Uno viene fucilato e gli altri sono fatti prigionieri e torturati.

Jan Baalsrud, il dodicesimo del commando, sfugge però alla cattura nascondendosi e nuotando attraverso il gelido fiordo a temperature sotto lo zero. La sua impresa miracolosa lo porta ad affrontare prove fisiche estreme, tra la neve e il freddo pungente. Fortunatamente alcuni abitanti locali coraggiosi lo aiutano per farlo arrivare nella neutrale Svezia.

Il film, basato su eventi storici, è tratto dal libro *Jan Baalsrud og de som reddet ham* (2000) di Tore Haug e Astrid Karlsen Scott.

Numero 24, di John Andreas Andersen (2024)

Nella Norvegia occupata da nazisti durante la seconda guerra mondiale, il giovane Gunnar Sonsteby (Sjur Vatne Brean) decide di combattere l'invasore diventando il capo della "gang di Oslo" che compie azioni audaci e pericolose di sabotaggio e che lo rendono uno dei più grandi eroi della Norvegia antinazista.

"Numero 24" (2024) di John Andreas Andersen

Tratto dalla storia vera del membro più influente della Resistenza dal 1940 al 1945, il film è incentrato sulla determinazione e il coraggio dei resistenti norvegesi, in azione per liberare il Paese dagli oppressori. Gunnar affronta innumerevoli sacrifici, rischiando la propria vita in missioni pericolosissime. Le difficili decisioni che si trova a prendere, lo rendono una figura leggendaria, ma anche un uomo tormentato, che si chiede fino a che punto sia giusto uccidere per riconquistare la libertà.

Nel finale della pellicola un Gunnar anziano (Erik Hivju) racconta la sua straordinaria storia alle nuove generazioni, tenendo conferenze in tutta la Nazione per educare le nuove generazioni alla democrazia.

Pierfranco Bianchetti

Il ritorno di Barry Lyndon

Tra i classici restaurati proposti alla 78ª edizione del Festival di Cannes, uno spazio luminoso ha visto il ritorno in sala di *Barry Lyndon* (id., 1975), il capolavoro di Stanley Kubrick che si colloca tra due dei più impegnativi progetti cinematografici di Kubrick: *2001: Odissea nello spazio* e *Arancia meccanica* (*A Clockwork Orange*, 1971)

Roberto Lasagna

Colpito dalla lettura del romanzo di William Makepeace Thackeray *Le memorie di Barry Lyndon*, Kubrick con il suo film del 1975 intese creare l'immagine dell'epoca come il secolo di contraddizioni rimaste irrisolte, in grado di condizionare la contemporaneità e di motivare la qualità filosofica di un film non soltanto figurativamente ricchissimo, ma attento alla visione che dell'epoca ebbero gli artisti, i quali attraverso le loro opere seppero rendere l'idea di Lume come mito e dubbio sull'ambiguità di un futuro ancora da scrivere. Kubrick ricordò come: "Mi ha sempre attirato un film in cui il destino del protagonista è già inciso sul primo fotogramma, e non ne avevo ancora fatti, quindi questa fu l'occasione migliore[1]". Le avventure di Redmond Barry, giovane figlio unico di un piccolo villaggio irlandese, sono in realtà soprattutto disavventure, all'insegna di un destino che riproporrà lungo tutto il racconto del film le conseguenze di un'originaria disillusione, la morte del padre che segna la vicenda del giovane e ne fa pedina di un beffardo viaggio tra le logiche dell'oppressione in cui il conflitto regola l'intera vita sociale e diventa grandiosa e crudele rappresentazione. Kubrick, dopo aver realizzato tre impressionanti film sul futuro, porta adesso la sua attenzione in un mondo che abitualmente un cineasta non troverebbe familiare, ma l'epica brillantezza della sua ricerca dispone un'attenzione su più direzioni, accogliendo l'elaborazione letteraria, figurativa, storica, attuando un ambizioso lavoro sui dati percettivi per restituire l'immagine e il respiro del Settecento; in questa prospettiva, Enzo Ungari commenterà il denso nitore della lezione kubrickiana individuando come "Lontano dal cinema di formule e procedimenti a cui rimanda soltanto per la sua mole produttiva, *Barry Lyndon* si situa in quella zona dove il cinema è invenzione, ricerca, esperimento. Ma dove tutti, coraggiosamente e confusamente, cercano, Stanley Kubrick trova. Non domanda, risponde[2]". Kubrick pertanto, opera nella prospettiva di fornire con *Barry Lyndon* un antidoto contro quella che in *Arancia meccanica* egli aveva individuato come la deriva contemporanea di uno sguardo imbavagliato e imbarbarito dal bombardamento sensoriale, il condizionamento multimediale che diventa la nuova droga per gli esseri umani. In questa direzione, *Barry Lyndon* sarà un'esperienza estetica dialettica multisensoriale, la cui forza, come comprenderà Gianni Amelio, sarà compiutamente nell'essere un

film plasmato "sul ritratto maniacale di quegli anni come ci vengono tramandati dalla pittura e da ogni altra fonte consultabile. Il fatto è che a questi livelli fedeltà e infedeltà storica finiscono per coincidere. E verrebbe da fare una considerazione non tanto peregrina: i film sul passato si fanno non solo coniugando il presente ma immaginando il futuro. Ciò che è troppo conosciuto ma lontano deve essere guardato come ciò che non si conosce ancora. *Barry Lyndon* non come un'odissea nello spazio, ma come un'avventura nel tempo. Fantascienza, in ogni caso[3]".

La vicenda di *Barry Lyndon* è un romanzo di ascesa sociale, che nel testo di William Thackeray viene presentata come il dettato del protagonista Redmond Barry datato 1814. Kubrick segue in sostanza la linea cronologica generale del romanzo, ordinando e riducendo le numerose digressioni presenti nel racconto. Concentra azioni e personaggi, introducendo alcune ellissi narrative, e definisce il ritmo del suo film attraverso una progressione temporale dalla scansione "musicale", senza strappi e ritorni all'indietro, ma al seguito di fatti e circostanze che si susseguono come emblematiche. In una prima stesura della sceneggiatura, non sono presenti molti dialoghi, e la voce narrante appare in prima persona come nel romanzo. Il sarcasmo di Thackeary piace a Kubrick, il quale "usava l'osservatore 'imperfetto' – anche se sarebbe più corretto dire l'osservatore 'disonesto' – consentendo al pubblico di giudicare da sé la vita di Redmond Barry. Questa tecnica andava bene per il romanzo, ma non per un film, in cui hai dinanzi a te una realtà oggettiva per forza! Il narratore in prima persona avrebbe funzionato se il film fosse stato una commedia: Barry diceva il suo punto di vista, in contrasto con la realtà oggettiva delle immagini, e allora il pubblico avrebbe riso per questa contrapposizione. Ma *Barry Lyndon* non è una commedia[4]". La soluzione del cineasta è di istituire sul materiale del romanzo una sorvegliata distanza, dando espressione a un equilibrio scostante intento a ritrovare il modello picaresco e a rendare esplicito il moralismo del periodo vittoriano. La voce che racconta diventa "esterna", non più racconto a posteriori di Redmond Barry, ma un narratore che partecipa dando continuità alla vicenda, modulandola talvolta con un certo distacco e suggerendo l'impressione di una posizione privilegiata, di chi conosce già i fatti. Kubrick leggerà per anni i libri di Thackeray prima di individuare l'approccio adeguato per presentare quello che maggiormente lo ossessiona in *Barry Lyndon*: raccontare, attraverso un film, una vicenda a sfondo storico. Ad esempio lo attrae *La fiera delle vanità*, ma ritiene che la vicenda sia troppo intricata per essere trasposta in un solo film, e l'idea di una serie televisiva non lo interessa. Dopo il futuro dei precedenti film, tocca adesso al passato, e la ricerca lo indirizza nel proposito di fare del suo lungometraggio storico qualcosa di quanto più realistico possibile. Il cineasta trarrà spunti non soltanto dalla letteratura, ma più in generale dalla cultura dell'epoca, dalle riproduzioni dei più celebri paesaggisti del XVIII secolo per individuare le ambientazioni dei set. E tuttavia, come ricorda la costumista Milena Canonero che assieme a Ulla-Britt Soderlung riceverà l'Oscar nel 1976 per il lavoro dedicato a *Barry Lyndon*, non è nelle intenzioni del regista restituire un'immagine realista e cruda: "Stanley desiderava che il film avesse una sua poesia, che riflettesse una visione idealizzata e ironica del Settecento[5]".

segue a pag. successiva

1 *Gene D. Phillips, op. cit.*

2 *Enzo Ungari, Schermo delle mie brame, Vallecchi, Firenze 1978.*

3 *Gianni Amelio, Il vizio del cinema. Vedere, amare, fare un film, Einaudi, Torino 2004.*

4 *Kubrick on Barry Lyndon, An interview with Michel Ciment, in Michel Ciment, Kubrick, Milano libri, 1981.*

5 *Total look. Conversazione con Milena Canonero, in Roberto Lasagna e Saverio Zumbo, "I film di Stanley Kubrick", Falsopiano, 1997, pag. 28.*

segue da pag. precedente

Una poesia che Kubrick persegue dando il via a una poderosa ricerca dei materiali che potranno concorrere alla sua visione: "come prima cosa, mi mandò in Europa a comprare tutte le edizioni disponibili delle illustrazioni d'epoca al fine di costruire una biblioteca di referenti; da lì si fece una scelta che influenzò l'ispirazione visiva del film. Ci siamo ispirati molto a certi pittori dell'epoca, tra i quali, ad esempio, Gainsborough, Reinolds, Chadowiecki, Chardin, Stabs, Cooper, Zoffany[6]". Scene e costumi vengono riprodotti studiando i dipinti, le stampe, i disegni d'epoca, ma Kubrick, nel proposito del maggior realismo, vuole che le riprese vengano effettuate con la luce naturale, con l'impiego delle candele e delle lampade ad olio nelle parti notturne. "Stanley aveva fatto adattare una lente speciale Zeiss che non era mai stata utilizzata prima per un film, grazie alla quale ha potuto fotografare delle scene realmente a lume di candela[7]". Si tratterà, dopo le soluzioni rivoluzionarie di *2001: Odissea nello spazio*, di nuove lenti studiate per la NASA[8] e di nuove macchine da presa concepite dalla Panavision, che Kubrick porta al servizio della miglior resa fotografica per fare del suo film la più penetrante e rivelativa riproduzione di un'epoca storica. Nell'Irlanda del XVIII secolo, dopo la morte del padre in duello, il giovane Redmond Barry (Ryan O'Neal) resta solo con la madre. Si innamora della scostante cugina Nora Brady (Gay Hamilton), e sfida a duello il capitano John Quin (Leonard Rossiter), un ufficiale inglese pretendente di Nora. Convinto di averlo ucciso, Barry è costretto a fuggire a Dublino, con in tasca 20 ghinee lasciategli dalla madre. Sulla strada due ladri lo derubano, così che Barry si trova costretto ad arruolarsi nell'esercito inglese. Prende parte alla guerra dei Sette anni e scopre, per voce del capitano Grogan (Godfrey Quigley) suo vecchio amico, che John Quin non è morto, che il loro duello era stato truccato e il capitano ha potuto sposare Nora alla partenza di Redmond. Questi diserta dall'esercito inglese e nella sua fuga incontra il capitano Potzdorf (Hardy Krüger), un alleato prussiano che lo smaschera costringendolo ad arruolarsi nel suo esercito. Barry, al secondo reclutamento in due diversi eserciti, questa volta si comporta valorosamente in battaglia, salva anzi la vita del capitano Potzdorf e quest'ultimo, sinceramente riconoscente, lo elegge a suo attendente. Barry riceve un incarico: spiare il cavaliere di Balibari (Patrick Magee), un baro irlandese, ma ritrovandosi al suo cospetto, si commuove, e rivela al compatriota lo scopo della sua missione. Fuggiranno insieme in giro per l'Europa, dove si manterranno attraverso il gioco d'azzardo. Barry incontrerà ad un tavolo da gioco l'aristocratica Lady Lyndon (Marisa Berenson), moglie di un marito anziano ed invalido, ne diverrà l'amante e, alla morte del marito, la sposerà, con l'intenzione di ereditare il

titolo nobiliare. La coppia avrà un bambino, ma la vita familiare sarà alquanto tesa, anche perché Redmond è odiato da Lord Bullingdon (Leon Vitali), il primogenito di Lady Lyndon, che lo ritiene un poco di buono, mentre la presenza di Redmond non è gradita in società in ragione delle sue origini plebee. Provocato da Bullingdon, Redmond non riuscirà a trattenere la sua rabbia durante un alterco in pubblico, e perderà ogni rispettabilità da parte dell'ambiente nobiliare. Una caduta da cavallo provocherà la morte dell'adorato figlioletto Bryan, e Lady Lyndon tenterà il suicidio. I giorni che seguiranno vedranno Barry sconvolto, trascorrere le giornate a bere e giocare. Sarà sfidato a duello da Lord Bullingdon, e, ferito gravemente, perderà una gamba. Lord Bullingdon lo costringerà a lasciare l'Inghilterra in cambio di un vitalizio e la sequenza conclusiva del film ritroverà Lady Lyndon mentre firma l'abituale assegno annuale per il marito.

La struttura del film di Kubrick, dipanandosi tra il 1756 e il 1789, scandisce in due parti la vita del protagonista, mentre il romanzo di Tackeray esibiva la caduta di Redmond Barry soltanto nelle ultime pagine. Sin dalla prima immagine di *Barry Lyndon* il protagonista vive nel segno della fragilità, con la morte del genitore che inscrive la narrazione nel segno della perdita, e la sua vicenda diverrà piena sconfitta nel duello finale dove, nel momento in cui avrà in realtà la possibilità di cambiare il suo destino e colpire Bullingdon, Redmond rinuncerà ad accanirsi contro il figliastro, lasciando trapelare un aspetto di sé sconosciuto. Perché la vicenda di questo avventuriero, anti-eroe continuamente a confronto con le fortune e i manrovesci del destino, si porta sulle spalle le impronte di un'educazione marchiata dal disincanto, mentre i temi romantici del destino, della solitudine, dell'autodistruzione, riportano in campo il tema della colpa. Animato dal costante desiderio di affermazione di sé, Redmond vive nel ripetuto tentativo di dominare il caso, ma sovente sono le onde della tempesta a dominare la sua storia, travolgendo una strada lastricata di incognite e conflitti. Una vicenda di piccoli e grandi rivolgimenti della sorte, a volte anche incompresi dal protagonista, dall'iniziale duello a cui segue il tentativo di Redmond di legare a sé l'amata cugina, per continuare con la fuga e il coinvolgimento del giovane nella dura crudezza della guerra dei Sette anni, dove gli scontri in cui Redmond si ritrova coinvolto vedono soccombere nel sangue soldati di opposte case regnanti, tutte impegnate in una lotta sanguinaria per il Potere. La vicenda permette a Kubrick di restituire la sua visione desolata, beffarda e tragica dell'individuo, che coinvolge migliaia di uomini uccisi al solo fine di affermare la supremazia di un casato o dell'altro, della religione protestante o di quella cattolica. Il sogno del giovanotto irlandese che insegue uno stato sociale elevato, è anche la vicenda del conflitto tra fredda ragione e sentimentalismo, che in Redmond è portatore di una passione che non di rado lo metterà in difficoltà. Per amore della cugina si metterà nei guai, poi però la barbara crudezza della guerra lo vedrà acquistare maggiore sicurezza in se stesso, fino a diventare un giocatore d'azzardo cinico e baro disposto a sedurre l'aristocratica Lady Lyndon per il suo proposito di ascesa sociale. Ma i conflitti non se ne andranno, perché casa Lyndon è, come la società dell'epoca, culla di egoismo e sopraffazione, e Barry sconterà non soltanto l'esclusione da parte della nobiltà, ma anche la condizione di giovane cresciuto troppo in fretta, indurito dalle brutture della storia ma non, come molti altri attorno a lui, anche altrettanto prepotente. L'amore incondizionato per il figlioletto la cui morte lo porterà alla disperazione, e la scelta, decisamente cavalleresca, di non uccidere il figliastro, possono essere accolti come aspetti che sottolineano le umane debolezze di un personaggio la cui apparente freddezza è magnificamente resa, diversamente da quanto talvolta asserito, dall'interpretazione di Ryan O'Neal, perfetto nel trasmettere con naturalezza l'indole del personaggio. E proprio la naturalezza è un aspetto che interessa molto al regista, il quale sceglie di riprendere i set a luce naturale non certo per vezzo, ma avvicinare la visione all'epoca della vicenda raccontata. I canoni estetici che ispirano Kubrick sono soprattutto quelli della pittura

segue a pag. successiva

6 *Ibidem.*

7 *Ibidem.*

8 *Tra cui il Zeiss Planar 50mm f/0.7, un obiettivo di straordinaria luminosità.*

segue da pag. precedente

paesaggistica settecentesca, e con l'uso del teleobiettivo e dello zoom il cineasta ci mostra spazi ravvicinati che si allargano per contemplare la scena in cui l'azione si svolge. I movimenti di macchina esaltano le forme, i colori, lo sfarzo dei vestiti indossati, e riescono a coinvolgere sapientemente lo spettatore nell'ascesa e caduta di Redmond Barry. Sono movimenti studiati, dove i personaggi appaiono come figure semi-immobili di un'immagine pittorica, fissate dentro l'immagine in movimento che ne qualifica la caratteristica di elemento specifico della composizione figurativa e cromatica.

Nel suo darsi come modello insuperato dei rapporti tra cinema e pittura, *Barry Lyndon* porta l'arte figurativa settecentesca a divenire tramite per riprodurre il coté espressivo di un'epoca, attraverso una narrazione che nell'esibire le proprie fonti iconografiche compone un complesso mosaico di riferimenti, con la singolare circostanza di poter vantare un casting dei personaggi costruiti sull'iconografia del Settecento pittorico inglese. Barry Lyndon, ad esempio, trova nel "Ritratto di Giorgio III" di Joshua Reynolds un suo modello ispiratore, ma gli esempi potrebbero essere oltremodo numerosi, e ci limitiamo a segnalare come nel "Carlo Stuart" di Jacques-Louis David alberga la fonte iconografica del figliastro Lord Bullingdon, mentre nei dipinti di Thomas Gainsbourough "Lady Kent" e "Ritratto di James Cook" ritroviamo le figure, rispettivamente, di Lady Lyndon e del capitano John Quin. In questi ritratti originari è rintracciabile quel legame che li lega alle "storie potenziali" della loro origine pittorica, e nel corso del racconto cinematografico le figure umane sono sempre di più delle icone che si muovono, portatrici di richiami simbolici in una narrazione che procede musicalmente accompagnandosi anche alla voce del narratore. Fuori dall'esigenza di offrire un episodio di erudita magniloquenza, con *Barry Lyndon* il cinema cita espressamente la pittura ma le suggestioni estetiche del racconto si aprono ai motivi filosofici[9], mentre la densa stratificazione simbolica, con la composizione architettonica delle immagini e degli spazi, sorregge una narrazione che vuole essere esperienza produttrice di senso per lo spettatore. Non solo una narrazione che vuole trasmettere un significato, ma che, come la intendeva Ėjzenštejn, sappia essere fonte di risveglio dal torpore, reviviscenza, risveglio dell'espressività contenuta nel racconto.

L'exploit artistico non sempre sarà compreso, perché un film come *Barry Lyndon* rappresenta una sfida contro i canoni consueti di fruizione. Il fraintendimento diviene manifesto nella critica che Alberto Moravia rivolge al metodo del regista: "Kubrick poteva scegliere tra due strade: quella realistica, cioè degli ambienti come erano realmente, oppure quella degli ambienti come il Settecento, attraverso

la sua arte, ci fa capire che avrebbe voluto che fossero. Ha scelto quest'ultima strada e ne è venuta fuori una galleria di dipinti di autori inglesi dell'epoca... cioè di pittori che hanno espresso il sogno di razionalità, di ordine, di grazia, di nitore, di sensibilità, e di compostezza di un secolo demoniaco, sudicio, cinico, empio, insensibile e turbolento". Moravia sminuisce la vocazione estetica del film, perché *in Barry Lyndon* le soluzioni pittoriche non soccorrono unicamente la volontà di mostrare il Settecento come fu inteso da coloro che vi presero parte e ne offrirono testimonianza attraverso le opere d'arte, ma partecipano all'apertura semantica di un film in cui la dimensione della ragione e quella della passione si declinano nei contrasti che caratterizzano la vita e le abitudini di un'epoca[10]. Dopo il radicale mutamento della fantascienza cinematografica operato da *2001: Odissea nello spazio*, *Barry Lyndon* spiana un nuovo luminoso orizzonte per il film storico, facendo letteralmente tabula rasa di quello che siamo abituati a definire *film in costume*. Ogni elemento scenografico, ogni dettaglio di abito e di ambiente, esula dall'abitudine museale del kolossal alla *Cleopatra*, mentre re-immagina il passato come un'esperienza che deve essere esperita visivamente ai nostri occhi in quanto manifestazione di quella che Enzo Ungari definisce "lo spazio vitale, lo spazio psicologico, lo spazio sociale, lo spazio percettivo così come si costituiscono in un dato momento della storia[11]". Uno spazio re-inventato con l'ausilio della ricerca fotografica che Kubrick richiede anche ai suoi collaboratori, mandati in missione su e giù per l'Europa per scattare fotografie che lui studia per costruire il fitto telaio di citazioni e *tableaux vivants* suscettibili di richiamare Hogarth, Constable, Stubbs, Watteau, Gainsoborough, Zoffani e il loro universo di senso. La visione è animata e dinamica, con i movimenti che offrono un'immagine della temporalità, mentre le figure viventi appaiono rappresse, fissate dentro l'immagine ma potenziali osservatori viventi della scena. Mentre l'inquadratura soggettiva è solitamente quella più in grado di coinvolgere chi orienta lo sguardo allo schermo, Kubrick intende immergere lo spettatore nella sua visione, ma al contempo suggerire una possibilità di distanza, uno sguardo più razionale su quanto osservato. La visione prospettica insiste allora più sull'oggettività, con le sequenze che, nel comporre un ritmo interno al racconto, partono dal fermo-immagine riproducente un "quadro" di grandi dimensioni, dove i personaggi non sono in primo piano ed è più rilevante la visione d'insieme piuttosto che l'azione in soggettiva. Questo vale anche per il ricorrente utilizzo del traveling all'indietro abbinato allo zoom-out, che fa passare in second'ordine la stessa inquadratura soggettiva: lo zoom all'indietro aderisce per un breve tempo allo sguardo del personaggio per poi inglobare lo stesso osservatore nell'immagine complessiva.

Sin da quando Redmond è fanciullo, sfilano dinanzi ai suoi occhi parate di soldati, così che l'esperienza del conflitto è qualcosa di abituale nel suo orizzonte percettivo, ed egli vive le speranze napoleoniche di ogni giovane, vede le uniformi e le armi come mezzi per approdare a una vita rispettata. Ma da protagonista della visione egli diviene spettatore, proprio grazie allo zoom all'indietro che, mentre disperde la soggettività di Redmond nel flusso di una visione d'insieme, permette al tempo del quadro di diventare acronico, definendo un'immagine che possiamo percepire come evocativa dell'ordine delle cose.

Da osservatore a spettatore dunque, Redmond si ritrova dinanzi e dentro la Storia, e vivrà presto le tragiche conseguenze delle sue ambizioni, dei suoi sogni che vedranno susseguirsi anni di apprendistato all'insegna delle più diverse uniformi, allorquando la lotta per emergere in prima persona lo vedrà sempre più immerso nell'anonimato di eserciti dove le immagini dei grandangoli renderanno il personaggio irriconoscibile. La guerra che apparirà ai suoi occhi si tramuterà in una parata inarrestabile e il conflitto si darà come gioco

segue a pag. successiva

9 *Si veda, in questa direzione, Roberto Lasagna, Il mondo di Kubrick. Cinema, estetica, filosofia, Mimesis, 2014.*

10 *Un'epoca le cui inconciliabili opposizioni ritroviamo nello stile sorprendentemente profondo del film di Kubrick.*

11 *Enzo Ungari, op. cit.*

segue da pag. precedente

al servizio dei grandi numeri, quelli dei soldati sacrificati come pedine nel Settecento che vede Redmond Barry, inizialmente ragazzo romantico e speranzoso, coinvolto in una successione di conflitti e duelli, in cui si produrrà il processo di estraneazione ai danni della sua identità. La già situata sequenza (la terza del film) che vede Redmond osservare da padrone la parata spettacolare dinanzi a cui si pone come un osservatore, grazie allo zoom all'indietro che schiaccia anche il giovane nell'indistinzione spazio-temporale della rappresentazione, viene ad anticipare la perdita di padronanza di sé del personaggio: è come una sequenza-prologo di quei ripetuti confronti con l'ordine, le simmetrie, le regole disumanizzanti dei differenti eserciti in cui finirà di volta in volta per prendere parte senza aderire mai veramente ad alcuna causa ideale.

La vita che accoglie Redmond è una delle chiavi per interpretare il Settecento: quell'ambigua trama in cui spazio e tempo giocano sinistramente tra regolarità geometrica e casualità, permea crudelmente la realtà, mentre il rigore geometrico della guerra tra le file degli eserciti si staglia come emblema artistico per eccellenza del Secolo dei Lumi, forma estetica di una disciplina in cui, con lo snaturamento dei valori umanistici e la sistematica radicalizzazione delle nevrosi, le formule del conflitto militare divengono espressioni emblematiche dello spirito dei tempi. Il caso può far sbandar la corsa e lasciar aperto per aria il bottino, dissolvendo in un attimo tutti i sogni e le illusioni, come sapevamo sin dal finale di *Rapina a mano armata*, ma in *Barry Lyndon* il caso si affianca solennemente e in maniera esteticamente raffinata al tema della dissoluzione, a quella caduta del personaggio di cui la formula ripetuta del duello puntella come una figura emblematica il destino.

E il duello scandisce inesorabilmente il tema del Doppio, assai caro a Kubrick, qui impersonato da Lord Bullingdon, che nella viscerale immedesimazione di Leon Vitali (diverrà assistente personale di Kubrick in *Shining* nonché assistente alla regia e direttore del casting in *Full Metal Jacket* e *Eyes Wide Shut*, in altre parole una figura insostituibile nell'opera del cineasta), vede contrapporsi due ceti sociali, due universi che la comune assenza del padre e il rispettivo legame con Lady Lyndon tiene uniti in una tensione che culmina nel duello finale. Ma arrivati a questo punto del film, che Kubrick ha saputo cadenzare con solenne compiutezza mostrandoci la vita di corte, gli ozi aristocratici, le feste e i giochi di una società chiusa nei suoi retaggi, vedremo come a Redmond sarà dato di sperimentare la ferita più grande, la morte dell'amatissimo figlioletto a cui, per eccesso di sentimento, aveva donato un cavallo non volendo vedere le possibili conseguenze pericolose del suo gesto. Il lutto e la disperazione chiuderanno nel tormento una vicenda in cui, dopo la lotta arrivistica di Redmond per la sopravvivenza, dopo aver vissuto avventure, essere divenuto un soldato come Tom Jones, e quindi un disertore e un giocatore di professione, Redmond, con il matrimonio di una nobildonna fra le più in vista dell'aristocrazia inglese, aveva potuto tentare quella scalata sociale che i suoi sogni di ragazzo gli avevano soltanto fatto intravvedere. Redmond, che era riuscito a risalire la china, si ritroverà infine respinto da un universo chiuso, un mondo estremamente classista che non lo tollera, respingendolo in un calvario interiore che Kubrick rende manifesto nell'afflizione del personaggio, trascinato a forza tra le luci dei club libertini, e nel pallido fantasma di sé che comparirà alla presenza di Bullington, il legittimo erede dei suoi beni che verrà a chiedere soddisfazione a Redmond per le percosse subite da bambino e per sottrarre la madre dal baratro di follia in cui sta sprofondando.

Nella magistrale sequenza del duello finale, in cui si spara contro l'avversario uno alla volta, ognuno attendendo il proprio turno, Bullingdon sbaglia e spreca il proprio colpo, sparando a terra. Redmond, che a questo punto potrebbe colpire il giovane, scarica invece il proiettile a terra, vive cioè quello che potrebbe sembrare uno scatto di umanità, decidendo di non sparare contro il figliastro inerme. Trapela così, anche in questo gesto di Barry, uno sprazzo del mondo interiore del personaggio, lui opportunista ma padre amorevole, individuo cinico che come molti nel suo tempo si è autoimposto di tenere a bada i sentimenti con la ragione e forse in questo modo intenderebbe concludere astutamente il duello, mostrandosi così, davanti alla paura del suo giovane rivale, pronto a ritrattare la sua condotta di orgogliosa intransigenza. Ma Bullingdon non perde ulteriormente la sua occasione di fare i conti con Redmond, spara nuovamente verso di lui, trovando infine "soddisfazione" in una ferita che determinerà l'amputazione della gamba dell'odiato irlandese il quale, assieme alla madre, ripartirà zoppicante per la Francia nel 1789, quando la Rivoluzione cambierà gli orizzonti della Storia e di Redmond si perderanno le tracce.

Kubrick riesce nell'intento di far respirare allo spettatore il sentire del tempo, i motivi del sublime romantico, passando, nei riferimenti pittorici, figurativi e filosofici, dallo splendore

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

della natura aperta e solare di un Worsworth alla solitudine di un Cowper. Vuole fare sentire la visione intensa di coloro che testimoniarono con le loro tele e i loro pensieri l'adesione al sentimento di grandezza, l'infinito esaltante ma anche la silenziosa melancolia, la tristezza morbosa e rassegnata di cui *Barry Lyndon* restituisce cinematograficamente le sfumature, grazie alla sua temporalità studiata, alla sua elaborata visione la cui ambizione si esprime, al contempo, a livello tecnico ed estetico. Ma se il nuovo film di Kubrick, una volta nelle sale, sarà accolto tiepidamente dal pubblico e dalla critica, presto un'attenzione più consapevole riconoscerà in *Barry Lyndon* l'opera destinata a rimanere nel tempo come un capolavoro tutt'altro che intellettualistico e cattedratico - come taluni già si espressero a proposito di *2001: Odissea nello spazio* – la cui presunta freddezza (accusa solitamente rivolta al cinema di Kubrick) dipana tutta la maestria di un racconto che porta in scena - tra guerre, giochi, duelli, seduzioni e conflitti - la vita sociale settecentesca come una struttura regolata di conflitti che, anche grazie alle emozioni represse che violentemente cercano un loro spazio, rompono il quadro di apparente equilibrio logico. La vita dei personaggi è solo apparentemente "preordinata", perché qualcosa finisce per incrinarsi, per manifestarsi oltre la mascherata sociale, dando espressione a quella libertà di sentire che erompe ad esempio in emozione sincera quando Redmond non riesce a nascondere allo Chevalier de Balibari di essere un suo compatriota e di essere stato inviato a spiarne le mosse. L'individuo è talmente abituato a censurarsi, che il conflitto, in forma rituale, è una forma di violenza beffardamente accettata. Il duello, ad esempio, è proprio il conflitto fattosi stile di vita, ma la "logicizzazione" della violenza, ovverosia la sua istituzionalizzazione, non è che una contraddizione in termini, e persino la seduzione, nel film, avviene significativamente sempre al tavolo da gioco, dove la passione trova l'ennesimo mascheramento tra le mosse strategiche tese alla conquista. E in questa dimensione, Kubrick non può fare a meno che all'apice del successo di Redmond, il narratore ammonisca: "Le doti che servono a conquistarsi una fortuna non sono sempre le più adatte a conservarla", riservando di coinvolgere emotivamente lo spettatore nella caduta del personaggio, e riuscendo benissimo a trasmettere il dolore che Redmond sperimenta. Kubrick individua una musicalità che accompagna le cadenze dilatate del suo racconto accogliendo il modello musicale del canone con fuga di matrice settecentesca, di cui ritroviamo le modulazioni e i ritorni cadenzati su di una partitura complessa che intreccia differenti scale. I brani di musica classica compongono, come in *2001: Odissea nello spazio*, una colonna sonora in cui ogni brano è pensato per accompagnare una particolare scena, come il tono solenne della Sarabanda di Haendel che asseconda i duelli del protagonista, mentre le arie del "Barbiere di Siviglia" s'intonano con le immagini al tavolo da gioco, e le marce mozartiane, tra cui "L'Idomeneo", scandiscono le avanzate dei soldati con i loro movimenti geometrici. La ricerca musicale presenta un momento di grande fascino nel momento in cui Lady Lyndon, sulle note del Trio op. 100 di Schubert, diviene corpo muto attratto dal fascino di Redmond, allorquando il modello del cinema muto - che tanta parte ha in *2001: Odissea nello spazio*, mentre in *Barry Lyndon* trova una sua elegante elaborazione – lascia definitivamente il segno nella sequenza conclusiva del film, quando la scena, priva di dialoghi, contempla l'inquadratura di un dipinto seicentesco di Van Dick con il gesto di Lady Lyndon che pone la sua firma sull'assegno del marito in data 1789, mentre le note del Trio di Schubert ridesta i suoi echi chopiniani aprendo all'Ottocento. L'immagine del film rivela dunque la sua temporalità stratificata, ovverosia la sua temporalità *multicronica*[12], in quanto sintesi dell'ambiguità e della complessità del Secolo dei Lumi in cui convivono orizzonti inconciliabili, mentre nell'estremo rigore formale del racconto si coglie nondimeno l'eterogeneità delle sue prospettive, per dare dell'epoca di Rousseau e di De Sade la riproduzione più alta e penetrante.

Stanley Kubrick sul set di Barry Lyndon (1975)

Kubrick insegue le luci con le sue sfumature, attendendo a lungo per le giuste condizioni metereologiche, con il grande *en plein air* scenografico che richiede una selezione di cieli anomali, ripresi al passaggio di nubi particolari, poi rimontati sui paesaggi con un procedimento che si ritroverà nella fantascienza hoollywoodiana a seguire.

La forma del film, nel suo eccezionale exploit espressivo, prevede che la vicenda raccontata sia ricondotta a quadro, a immagine da mostrare e da guardare, secondo un'accezione "multiplanare" di struttura della rappresentazione[13], che invita a osservare e studiare la realtà al seguito di quella messa a distanza tra spettatore e mondo testuale che il film riproduce anche a livello sonoro. A tal proposito, il commentatore, come si ha modo di comprendere a poco a poco, è infatti solo falsamente obbiettivo, e nei suoi numerosi interventi dispiega il motto di spirito che induce momenti di scetticismo ma anche di malinconia. Talvolta le opinioni del narratore non sono immediatamente in linea con l'idea che lo spettatore si sta facendo delle immagini, e non di rado provocano il sorriso, sottolineando quella frattura tra il contenuto delle immagini e il significato delle parole che intima un'ulteriore presa di distanza, un distacco che porta lo spettatore a ripensare le certezze sclerotizzate proprie di un'epoca, quella dei Lumi, dove la violenza è dominio - verso gli altri ma soprattutto verso sé stessi -. La guerra e la violenza risaltano allora come chiavi privilegiate per interpretare il Settecento di Kubrick, dove l'oppressione abilmente si camuffa e mimetizza, assumendo le pose dello scontro ritualizzato, del conflitto come fair play, diventando formula di rappresentazione estrema e rituale della crisi della ragione e dell'autocontrollo.

Roberto Lasagna

12 *Ruggero Eugeni, Invito al cinema di Kubrick, Mursia, Milano, 1995, p. 90.*

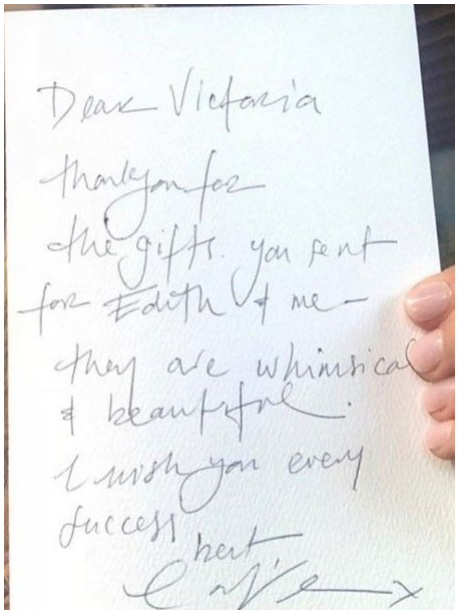
13 *Una struttura di matrice ejzenštejniana.*

La scrittura e il carattere. I grandi del cinema sotto la lente del grafologo #31

Il personaggio del mese: Cate Blanchett

Barbara Taglioni

Attrice, regista, produttrice esecutiva, nata il 14 maggio 1969 a Melbourne (Australia), Cate Blanchett con la sua bellezza algida, eterea e aggraziata, unita all'incredibile classe e carisma, è considerata una delle dive più sofisticate del panorama cinematografico del momento. Di discendenze francesi, la star è figlia di un'insegnante australiana, June, e di un ex soldato della Marina Militare degli Stati Uniti, il texano Robert Blanchett. Ha avuto un'infanzia e un'adolescenza tranquilla, ma la morte prematura del padre a causa di un attacco al cuore, avvenuta quando lei aveva solo 10 anni, ha lasciato in lei un segno profondo. Allevata principalmente dalla nonna, mentre la madre lavorava, confessa di essere stata una bambina serena ma povera. Racconta che proprio questa condizione le ha dato la forza e la grinta nel perseguire e portare a compimento le proprie ambizioni: *La privazione alimenta la disciplina. E non esiste talento duraturo senza una sana disciplina.* La perdita del padre l'ha spinta a trovare conforto nella danza e nel pianoforte, e l'ha portata a recitare nel teatro del collegio femminile. Dopo varie vicissitudini in Europa e non solo, si ritrova in Egitto e, proprio nell'albergo dove alloggia, stanno girando un film sul pugilato in cui viene subito notata e utilizzata come comparsa. Questa esperienza si rivela assai illuminante, tanto da farla follemente appassionare alla settima arte. Frequenta così il National Institute of Dramatic Art, intraprendendo inoltre gli studi di belle arti e di economia. L'esordio cinematografico arriva nel 1997 con il commovente film Paradise Road di Bruce Beresford, nel quale interpreta il ruolo di un'infermiera. Nello stesso anno si sposa con il produttore Andrew Upton, con cui ha avuto quattro figli, di cui l'ultima adottata. Eclettica, riservata, con una vita privata ricca e appagante, con un talento esplosivo e una ferrea tenacia, Cate è riuscita ad avere una carriera solida, costellata di premi e riconoscimenti. In un'intervista rilasciata a Venezia lo scorso anno, affermava: *Tutti abbiamo un lato oscuro. Credo che ci sia un sistema di credenze che se le persone non ci dicono tutto allora hanno qualcosa da nascondere. Io la chiamo privacy*. Chissà se la sua grafia ci potrà riservare qualche sorpresa sul suo carattere? Il campione di scrittura a disposizione, reperito sul web, è un biglietto di ringraziamento a un'imprenditrice per aver realizzato borse su misura per la stessa Cate. Si tratta di un gesto grafico effervescente dinamico e affermato, che occupa lo spazio con un protagonismo privo di sudditanza. Le forme sono grandi, in misto-script, disugualmente personalizzate, semi-angolose, con lanci marcati nei tratti orizzontali e gonfi in zona inferiore. E' la grafia di una donna che vuole essere vincente, il cui motto è *fare per essere* e sottolinea l'esigenza di trovare la propria reale identità nella realizzazione di obiettivi spesso ambiziosi: un atteggiamento che ha probabilmente una connotazione compensatoria legata alle difficoltà e alle privazioni subite durante l'infanzia e l'adolescenza (*dimensione grande, script, tracce falliche di Freud*). Cate ama il successo e il relativo riconoscimento, ha doti di leadership, sa assumersi le responsabilità del proprio agire, accettando il rischio fino all'audacia. Le difficoltà vengono affrontate con energia, entusiasmo e impegno e gli eventuali insuccessi o frustrazioni sono decisamente malvissuti e possono generare in lei reazioni forti. Il suo gesto grafico conferma un'intelligenza aperta, innovatrice e creativa (*gesti ampi, movimentati e ricombinati*), una ricettività e una sensibilità che accolgono gli stimoli provenienti dal mondo, risultando funzionali ad incrementare le sue capacità artistiche (*ovali scoperti in alto*). Un carattere orgoglioso, concreto, dinamico, indipendente, intraprendente, rapido, deciso, combattivo con il gusto per la sfida. Cate è in generale spontanea, sensuale, espansiva e generosa (*invadente, centrifuga con dilatazioni e gonfi in zona inferiore*), con un giusto equilibrio tra fermezza e disponibilità (*semi-angolosa*), ma è anche attenta a mettere distanza da cose e persone giudicate eccessivamente invadenti, che le creano sbalzi d'umore e fanno riemergere la sua irrequietezza (*margine sinistro irregolare, gesti dinamogenici, punto a trattino, tratti finali prolungati*), tanto da portarla anche a sfoderare il suo spirito di contraddizione e la sua generalmente celata aggressività verbale (*t a v, trattini lanciati delle t*). Molto interessante la modalità con cui Cate traccia la propria firma, dove risulta evidente la valorizzazione del nome rispetto al cognome, che risulta illeggibile, filiforme e, per usare un termine grafologico, *gettato via*. Si tratta di un gesto sempre decisamente esuberante e impetuoso con maiuscole importanti e tratti svettanti e lanciati. Un autografo in cui l'attrice sembra voler sottolineare con fierezza come sia riuscita a raggiungere il successo, a trovare il proprio posto nel mondo, solo grazie a se stessa, alla propria grinta e al proprio coraggio, senza dovere niente a nessuno, nonostante la mancanza della figura paterna (*il cognome, la discendenza*).



La grafia di Cate Blanchett

Barbara Taglioni

I cineromanzi come medium di massa nel Novecento italiano

Antonio La Torre Giordano

Nel panorama della cultura popolare italiana del Novecento, il cineromanzo è uno straordinario crocevia tra la settima arte e la narrazione seriale, ovvero una forma di mediologia *ante litteram* che ha saputo catalizzare l'immaginario collettivo ben oltre la sala cinematografica. Queste riviste, autentici "romanzi per immagini", trasposero sulle pagine patinate delle edicole i fotogrammi dei film più amati, corredandoli di didascalie evocative e dialoghi ridotti all'essenziale, rendendo così accessibile il linguaggio cinematografico a un pubblico vasto e trasversale. Tra gli anni Quaranta e Ottanta, il cineromanzo divenne il cinema da leggere, uno strumento di divulgazione culturale e di alfabetizzazione visiva, come un potente veicolo di sogni, desideri e modelli di comportamento, o un contributo determinante alla costruzione dell'immaginario nazionale e alla democratizzazione dell'esperienza cinematografica.

Dal fotogramma alla pagina, esamineremo i cineromanzi nel panorama culturale del Belpaese, come un cinema "a portata di mano", tra pellicola e pagina.[1]

Uno degli aspetti più dirompenti introdotti dall'avvento del sonoro nel cinema, riguarda la ridefinizione del rapporto tra il film – tradizionalmente egemone nella rappresentazione audiovisiva – e il cineromanzo, che tra i numerosi paratesti editoriali assume una funzione illustrativa e complementare rispetto alla pellicola proiettata in sala. Questa rivoluzione, autenticamente popolare, ha favorito una diffusione capillare dell'opera cinematografica anche nei contesti in cui la distribuzione in sala risultava assente, consentendo al pubblico di conservare e "rivedere" il film nella dimensione domestica e privata, secondo le logiche di fruizione proprie del *medium* cartaceo. Non sorprende, dunque, che la storiografia cinematografica abbia valorizzato le fonti stampate, riconoscendo ai cineromanzi – al pari di costumi, scenografie, colonne sonore, etc. – un ruolo centrale nella documentazione e nello studio del cinema, nonostante la loro intrinseca fragilità materiale. Così, il cineromanzo si è guadagnato una legittima funzione negli approfondimenti, documentando la complessità e la ricchezza dei processi di trasmissione culturale legati al film.[2]

Nelle sue fasi iniziali fino agli anni Quaranta, il cineromanzo includeva una narrazione scritta accompagnata da fotografie di scena eterogenee; solo dopo la Seconda guerra mondiale ha assunto una forma maggiormente fotografica,

"Tempi moderni" (1936), in «I Grandi Cine-Romanzi Illustrati», n. 170, 25 marzo 1937-XV

"Il trionfo di Maciste" (1961), in «Roman Film Color», n. 4, a. V, 15 aprile 1962

con didascalie applicate che guidavano il lettore nella sequenza narrativa, ma con vistosi adattamenti.[3]

Attraverso i passaggi che un tempo compiva – dalla pre-produzione alla post-produzione, dalla distribuzione fino alla fruizione pubblica – la carta fu un supporto imprescindibile per la conservazione e la trasmissione del sapere cinematografico. Ha ospitato accordi, contratti, soggetti, sceneggiature, bozze, schizzi, fotografie di scena, flani, manifesti di diversa provenienza e formato, guide pubblicitarie, brochure, gadget e pubblicazioni, quali libri, riviste, fumetti e cinelibri. Al di là del film stesso, in particolare, il cineromanzo si rivela un paratesto fondamentale nell'economia evolutiva del film, capace di articolarsi in modo coerente e intellegibile all'interno della storia globale del cinema, non solo per la propria cifra stilistica, ma anche per le molteplici impronte culturali, civili, comunicative e di costume che lascia.[4]

Da oltre sessant'anni, il Museo Nazionale del Cinema di Torino e ASCinema – Archivio Siciliano del Cinema di Palermo hanno perseguito una politica culturale rigorosa e lungimirante di salvaguardia e valorizzazione delle proprie collezioni archivistiche, integrandole con frequenti lasciti provenienti da archivi dismessi. Tale impegno ha garantito la tutela e la fruibilità di tali preziosi patrimoni, incluse molte collezioni di cineromanzi, mettendoli a

"Riso amaro" (1939), in «Cineromanzo Gigante», n. 2, novembre 1954

disposizione della comunità scientifica e di un pubblico più ampio, assicurando così la conservazione di presidi culturali di inestimabile valore per la memoria collettiva e la ricerca storica.[5]

Il cineromanzo è quindi la pubblicazione che rappresenta una delle prime e più significative reinterpretazioni del prodotto finale della filiera cinematografica: il film. In questa prospettiva, la pellicola perde la sua posizione gerarchica di fulcro esclusivo per assumere

segue a pag. successiva

1 Cfr. Emiliano Morreale (a cura di), Gianni Amelio presenta: Lo schermo di carta. Storia e storie di cineromanzi, Museo Nazionale del Cinema di Torino / Editrice Il Castoro, Milano, 2007.

2 Raffaele De Berti, Dallo Schermo alla carta: Romanzi, fotoromanzi, rotocalchi cinematografici: il film e i suoi paratesti, Vita e Pensiero, Milano, 2000, p. 30.

3 Le case editrici italiane erano artefici della prima produzione di ciascun film trasposto, successivamente veniva acquisito per la pubblicazione da Case straniere, fondate prevalentemente per procure italiane.

4 Cfr. Antonio La Torre Giordano, L'avvento del sonoro e dei cineromanzi. L'evoluzione tecnica, l'impatto sociale, le nuove sale, il filmoide, in ALTG Luci sulla città. Palermo nel cinema dalle origini al 2000, Edizioni Lussografica, Caltanissetta, 2021, p. 129.

5 Cfr. Silvio Alovisio (a cura di), Cineromanzi. La collezione del Museo Nazionale del Cinema, Fondazione Maria Adriana Prolo – Museo Nazionale del Cinema, Torino, 2007.

segue da pag. precedente

gerarchica di fulcro esclusivo per assumere un ruolo comprimario rispetto a un *medium* espressivo differente, quello cartaceo, il quale, pur mantenendo una subalternità dovuta a un'aderenza spesso approssimativa al testo filmico, nei fatti, è un prodotto di *métissage* intermediale tra cinema e editoria; si pone a metà strada tra la fluidità della sequenza di ventiquattro fotogrammi al secondo e la staticità dell'immagine fissa, occupando uno spazio non ufficialmente riconosciuto dal cinema ma rivendicato con forza dalla sua diffusione editoriale selettiva.

Pur non essendo parte integrante del sistema cinematografico ufficiale, il cineromanzo ha guadagnato un'identità culturale propria, diffondendosi esclusivamente nelle edicole e nelle librerie. Il fenomeno ha trovato una piena legittimazione storiografica soprattutto nelle comunità scientifiche italiane e francesi, Paesi che si sono distinti come i maggiori stampatori, seguiti da mercati più limitati quali quello spagnolo, belga, brasiliano e argentino.[6]

Accade così che il legame intrinseco tra cinema e cineromanzo dissolve le tradizionali barriere tra cultura "alta" e cultura "bassa", abbracciando un ampio spettro di produzioni che spaziano da trasposizioni di opere autoriali come *Tempi moderni* (1936), *La grande illusione* (1937), *Ossessione* (1943), *La strada* (1954), *La notte* (1961), etc. ai romanzi storici quali *Ulisse* (1954) e *La Gerusalemme liberata* (1958), fino a interessarsi ai generi (peplum, horror, fantascienza e western, soprattutto) e così via, rappresentati da titoli come *La donna e il mostro* (1944), *La maschera di cera* (1953), *Il mostruoso Dr. Crimen* (1953), *Dracula il vampiro* (1958), *Il boia scarlatto* (1965), *Una ragione per vivere e una per morire* (1972), etc., ma i temi del melodramma rimangono comunque i più diffusi. Tale poliedricità supporta la capacità del cineromanzo di tradurre in forma cartacea una moltitudine di codici cinematografici, superando la rigida dicotomia narrativa.

L'avvento del sonoro, sin dalla fine degli anni Venti del secolo scorso, ha inaugurato un nuovo assetto in cui il film, tradizionalmente opera dominante, si confronta con il "filmoide" – ovvero il complesso universo di paratesti editoriali cartacei – che svolge una funzione illustrativa e complementare rispetto alla pellicola proiettata. In tal senso, non sorprende che negli ultimi trent'anni la ricerca storiografica abbia ampliato i propri orizzonti includendo fonti e reperti stampati su carta, accanto ai tradizionali supporti audiovisivi come celluloide, nastro magnetico e digitale. *A latere*, occorre ricordare che il cinema tratto da romanzi storici ha rappresentato per decenni un fenomeno organico e centrale nell'industria cinematografica italiana, ma fino alla prima metà degli anni Ottanta, quando la sua diffusione divenne più episodica. Tale filmografia, strettamente legata alla letteratura popolare e alle vicende storiche reali, disegna uno scenario complesso in cui si intrecciano romanzi d'appendice, libretti operistici e fatti storici, dando vita a una narrazione ricca di sfumature e stratificazioni.

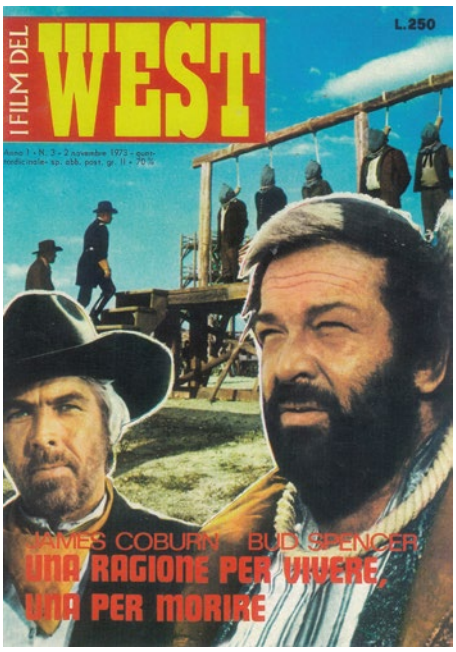
Melodrammi, Risorgimento e *feuilleton*, in particolare, costituiscono i nuclei tematici più corposi, raccontato da registi come Mario Camerini, Riccardo Freda, Fernando Cerchio, Umberto Lenzi, etc. segnando tappe fondamentali nella storia del cinema nazionale. Intrecciando storia e avventura, si rivolgono a un pubblico eterogeneo, stimolando un forte coinvolgimento emotivo attraverso immagini dal ritmo serrato e ambientazioni storiche che offrono un'alternativa al presente.[7]

Sebbene Hollywood abbia precocemente intuito il potenziale commerciale di questo filone, furono soprattutto le produzioni italiane e francesi, spesso co-prodotte per affinità storico-culturali e di mercato, a sviluppare con maggiore continuità la produzione delle testate, a riprova della vitalità di un cinema storico-popolare che ha saputo fondere memoria collettiva e intrattenimento, contribuendo a definire l'identità culturale attraverso la rappresentazione filmica di momenti cruciali della storia nazionale.

Ma anche le opere letterarie che per prime ispirarono la cinematografia furono oggetto successivamente di una o più riduzioni in cineromanzo. Nel rapporto tra letteratura e cinema, il paratesto cartaceo conobbe uno sviluppo sorprendente e capillare. Ma quali sono le ragioni che hanno determinato tale crescita

segue a pag. successiva

"Amarsi male" (1969), in «Cinesex», n. 2, a. I, 2 ottobre 1969



"Una ragione per vivere e una per morire" (1972), in «I Film del West», n. 3, a. 1, 2 novembre 1973

"La donna e il mostro" (1944), in «Malìa», n. 40, a. IV, maggio 1964

"Il mostruoso Dr. Crimen" (1953), in «Wampir», n. 4, a. I, ottobre 1970

6 *Cfr. Fabien Lecœuvre, Bruno Takodjerad, Les années roman-photos, Editions Veyrier, Paris, 1991.*

7 *Cfr. Pier Marco De Santi, Il Risorgimento nel cinema italiano, Rivista Militare, Roma, 1987.*

segue da pag. precedente

complementare e binario?[8]

Il dualismo invertito tra cinema e letteratura si radica in una complessa relazione tra due universi espressivi profondamente differenti, ma intimamente connessi. Sin dalle prime pellicole a soggetto, agli albori del Novecento, si è delineato un rapporto dialettico tra un'arte tradizionale, consolidata e riflesso culturale di una società – la letteratura – e un *medium* innovativo, tecnologico e in rapida evoluzione come il cinema, specchio delle trasformazioni sociali e culturali del suo tempo.

La letteratura, da sempre grande specchio culturale, nonché una delle massime espressioni artistiche nella poesia e nella prosa, si è caratterizzata con un linguaggio codificato e stratificato nel corso dei secoli, capace di rappresentare l'universo umano evolutivamente. Tale codice, frutto di una lunga tradizione, si è progressivamente fatto più fluido, consentendo osmosi e compenetrazioni con altri linguaggi, pur mantenendo la propria identità. Dopotutto, la settima arte nasce in un momento storico di crisi per il mondo letterario, segnato dal declino della figura del letterato tradizionale e dalla necessità di sperimentare nuovi stilemi comunicativi, come provano le avanguardie culturali. In questo contesto, il cinema si inserisce come un *veicolo* bisognoso di storie e trame da rappresentare attraverso le immagini in movimento, consapevole della necessità di costruire un proprio linguaggio narrativo. Da qui l'interrogativo che animò cineasti europei e americani: perché non attingere direttamente dalla letteratura, fonte inesauribile di spunti creativi? Oggi conosciamo le differenze strutturali tra cinema e letteratura in termini di racconto, ma quegli anni furono segnati da una tensione creativa e produttiva che spinse registi, sceneggiatori e produttori a cercare nelle opere letterarie la materia prima per un cinema che, liberandosi dall'etichetta di spettacolo popolare, aspirava a una dignità artistica superiore. Il salto di qualità del cinema passò anche attraverso la collaborazione con scrittori di prestigio, chiamati a scrivere opere appositamente concepite per il grande schermo, sancendo così un dialogo profondo e fecondo tra i due mondi.[9]

Il cinema, dal canto suo, con la sua forza e portata dirompente, contribuì decisamente ad eternare delle opere letterarie che, diversamente, pur trattandosi di veri capolavori, sarebbero rimaste conosciute ad una cerchia molto più ristretta di persone.

Ma nei fenomeni comunicativi che si basano sull'uso dei media, l'obiettivo è realizzare e divulgare temi destinati ad un pubblico quanto più variegato possibile, includendo livelli sociali e culturali molto diversi tra loro. E come in un tetris, il cineromanzo trova il suo posto mediatico e paratestuale che vivrà accanto alla pellicola per circa mezzo secolo.

"Dracula il vampiro" (1958), in «Suspense», n. 5, a. I, settembre 1970

"Il boia scarlatto" (1965), in «Malìa», n. 60, a. VI, febbraio 1966

"Il Gattopardo/Le Guépard "(1963), in «Mon Film – Un Grand Photo-Roman d'Amour», n. 724, d. l. 2º trim. 1964

Il Gattopardo/Le Guépard (1963), in «Mon Film – Un Grand Photo-Roman d'Amour», n. 724, d. l. 2º trim. 1964 [trad. it.], p. 3

Il cineromanzo più controverso della storia del cinema è rappresentato dal caso emblematico del *Gattopardo* (1963). La Titanus di Goffredo Lombardo – uomo di cinema a tutto tondo, a cui il cinema italiano deve moltissimo – non arretrò di un solo centimetro davanti alle richieste di *grandeur* di Visconti, chiedendo e ottenendo una co-partecipazione finanziaria alle Case francesi Société Nouvelle Pathé Cinéma/Société Générale de Cinématographie e all'americana 20th Century Fox. La Pathé acconsentì e acquistò i diritti del film anche per la stampa e distribuzione dell'epico cineromanzo francese, rimasto inedito in Italia.

Partendo dall'origine letteraria dell'opera di Giuseppe Tomasi di Lampedusa che fornì le basi al film di Visconti, il paratesto (ig)noto del *Gattopardo* e rivolto al cineromanzo "antropologico" dell'opera, riteniamo sia di enorme rilevanza popolare per la capacità di diffusione e modellamento dei temi contenuti.

Il cineromanzo del *Gattopardo* non è mai stato pubblicato sul territorio italiano, osteggiato pare dalla Titanus[10], mentre la Société Nouvelle Pathé Cinéma e la Société Générale de Cinématographie, titolari per la distribuzione nel territorio francese, ne cedettero i diritti alla

segue a pag. successiva

8 Cfr. Jan Baetens, Pour le roman-photo, Les Impressions Nouvelles, [s. l.], 2027.

9 Cfr. idem, The Film Photonovel. A Cultural History of Forgotten Adaptations, University of Texas Press, Austin, 2019.

10 La Casa di Goffredo Lombardo non concesse l'autorizzazione per la riduzione in cineromanzo del film, mentre la francese Société Nouvelle Pathé Cinéma/Société Générale de Cinématographie la autorizzò per l'«Esagono e le Terre d'oltremare».

segue da pag. precedente

testata parigina Mon Film che ne pubblicò la riduzione sul n. 724 del maggio 1964, di cui qui si riproduce soltanto una pagina più la copertina, con didascalie tradotte e adattate in italiano, a scopo esplicativo.[11]

Gli anni Cinquanta rappresentano indubbiamente l'epoca d'oro del cineromanzo, periodo in cui tale forma editoriale raggiunse la massima diffusione e, in molti casi, divenne l'unica testimonianza visibile di fotogrammi cinematografici "rimossi e scomparsi" poiché eliminati dalla censura dell'epoca. Nel decennio successivo, la diffusione delle testate si estese a macchia d'olio, abbracciando anche le trasposizioni dei film dai generi tipici degli anni Sessanta, consolidandosi come un fenomeno di massa.[12]

Negli anni Settanta, tuttavia, la pubblicazione assunse un carattere sempre meno qualitativo, allontanandosi progressivamente dalla concezione originaria di mezzo narrativo fedele al film. Più tardi, il cineromanzo si specializzò nei contenuti dedicati ai generi erotico e giallo all'italiana. In questo periodo, nelle società italiana e francese, si dissolse la storica simbiosi tra il pubblico femminile e le star del cinema, rimpiazzate da protagonisti delle fiction televisive e delle serie televisive. La produzione dei fascicoli su larga scala ha avuto inizio già negli anni Trenta del Novecento[13], evolvendosi attraverso numerose trasformazioni editoriali per oltre mezzo secolo, fino ai primi anni Ottanta, quando la pubblicazione ristagna e segna il passo, spesso riproducendo film classificati VM18.

L'ultimo urrà del cineromanzo culminò con la trasposizione di film a carattere esplicitamente pornografico, un segno evidente dell'epilogo del genere. L'avvento delle emittenti televisive private e dell'home video sottrasse progressivamente il pubblico tradizionale, soprattutto quello appartenente alle fasce socio-culturali più ampie, segnando la fine di un'epoca e di uno strumento che per decenni aveva fatto da ponte tra cinema e cultura popolare, come un affascinante ibrido mediale, o un vero e proprio specchio della trasformazione culturale e sociale del Novecento.

Oggi, seppur relegato a oggetto di studio e di memoria culturale, il cineromanzo prova che ogni forma di racconto, per quanto effimera, lasci una trama memorabile nel tessuto della cultura popolare: perché il vero potere del cinema non risiede solo nelle immagini in movimento, ma nella capacità di farsi storia condivisa, anche quando si trasforma in una pagina di carta.

Antonio La Torre Giordano

11 *[S. n.] Le Guépard, in "Mon Film – Un Grand Photo-Roman d'Amour", Paris, n. 724, Dépôt légal 2° trim. 1964, pp. 3-54.*

12 *Lorenzo Pellizzari (a cura di), Cineromanzo. Il cinema italiano 1945-1953, I Fotolibri/Longanesi & C., Milano, 1978.*

13 *La denominazione del prodotto era "cineracconto", strutturato attraverso un racconto testuale e poche foto di scena tratti dal film stesso.*

Teatro

Biennale Teatro 2025 con la direzione di Willem Dafoe

53. Festival Internazionale del teatro, Venezia 31.05 – 15.06.2025

Giuseppe Barbanti

Nella storia dell'umanità lo spettacolo dal vivo, il teatro di prosa, è la prima forma d'arte in cui si narrano e si recitano storie: il suo stretto legame con il cinema, che festeggia nel 2025 i 130 anni di vita, spesso sfugge. La lunghissima esperienza di interprete (e non solo) di Willem Dafoe, che si è speso con generosità in mezzo secolo di carriera, costellato di prestigiosi riconoscimenti, sia sul palcoscenico che sul set, è diventata emblematica di questo rapporto da quando, poco meno di un anno fa, Dafoe è stato chiamato alla direzione del Festival intitolato quest'anno *Theatre is Body - Body is Poetry*. Una scelta che vuol sottolineare come in un'epoca che vede il moltiplicarsi delle esperienze virtuali il corpo continui ad essere il tramite dell'incontro tra le persone in scena e il pubblico, sorta di estemporanea comunità impegnata nell'ascolto reciproco. "Sono consapevole di essere noto come attore di cinema ma io sono nato in teatro, il teatro mi ha formato e mi ha scosso. Sono un animale da palcoscenico. Sono un attore. Il teatro mi ha educato all'arte e alla vita – dichiarava tempo fa Dafoe - Ho lavorato con il Wooster Group per ventisette anni, ho collaborato con grandi registi. La direzione del mio programma sarà tracciata dalla mia formazione personale". A partire dalla metà degli anni Settanta del secolo scorso Dafoe si è formato nel Wooster Group, collettivo di teatro sperimentale di New York di cui è cofondatore assieme alla regista Elizabeth LeCompte, alla scuola di Richard Schechner, direttore della compagnia d'avanguardia The Performance Group. Dal 1977 al 2003 partecipa a molte delle produzioni, realizzate da Wooster Group nel segno di un singolare intreccio di linguaggi e di testi – dai classici alla controcultura americana, da Flaubert a Lenny Bruce - che ne fa il fulcro della scena underground newyorchese degli anni Ottanta. E' diretto da grandi uomini di teatro, a partire da Richard Foreman, pioniere dell'avanguardia statunitense e fondatore del teatro "ontologico-isterico" che lo ha fatto conoscere anche in Europa, e, poi, a seguire anche da Robert Wilson e Romeo Castellucci. E nell'ideazione del cartellone di questa "sua"prima edizione del Festival di Teatro della Biennale ha avuto sicuramente precisi punti di riferimento nella sua lunga attività. Proprio con *Symphony of Rats*, uno dei maggiori successi di Foreman affidato alla regia di Elizabeth LeCompte, Dafoe inaugura il festival veneziano. E a Elizabeth LeCompte va il prestigioso Leone d'Oro alla carriera anche quest'anno assegnato nel festival veneziano. Lo stesso Dafoe, poi, insieme a Simonetta Solder, renderà omaggio a Richard Foreman con l'inedito "esperimento performativo" *No title*. Anche Romeo Castellucci presenta in prima assoluta *I mangiatori di patate*, nuova creazione site-specific all'Isola del Lazzaretto Vecchio. Accanto a Castellucci saranno protagonisti di questo festival altri maestri della creatività post moderna e post drammatica: *Thomas Ostermeier* che presenta *Changes* di Maja Zade; Milo Rau, con il suo nuovo lavoro *Die Seherin*, protagonista la straordinaria attrice Ursina Lardi (Leone d'argento alla carriera del Festival) e Davide Iodice con il suo irrituale *Pinocchio*. Il cinquantenario della Biennale Teatro del 1975 affidata alla direzione di Luca Ronconi, crogiuolo di esperienze del nuovo teatro di allora, diventa l'occasione per un diversificato omaggio: Eugenio Barba e Julia Varley del mitico Odin Teatret sono a Venezia con il loro ultimo lavoro, *Le nuvole di Amleto*, e Thomas Richards, per oltre trent'anni con il Workcenter Grotowski, presenta in prima europea *Inanna* all'insegna del multiculturalismo della sua compagnia, oggi Theatre no Theatre. Quel periodo fervente di creatività sarà inoltre documentato con testimonianze, tratte da allestimenti e proiezioni video, e un incontro a cui parteciperanno, fra gli altri, il già menzionato Richard Schechner e Satyamo Hernandez, Chris Torch, Toby Marshall del leggendario *Living Theatre*, presenti a Venezia cinquant'anni fa assieme ai fondatori del gruppo Julian Beck e Judith Malina. Gli italiani Giorgio Sangati e Sandra Toffolatti, già assistente e attrice di Luca Ronconi, completano la serie di testimonianze su Ronconi. Sul fronte delle generazioni emergenti, infine, la coreografa greca Evangelia Rantou presenta *Mountains*; l'artista pluridisciplinare afro-belga Princess Bangura propone *Oedipus monologue e Great Apes of the West Coast*; la tedesca Yana Eva Thönnes mette in scena *Call me Paris*; lo statunitense Anthony Nikolchev con *The (Un)Double* firma una sua versione de *Il sosia* di Dostoevskij. Anche per il teatro prosegue Biennale College, il progetto pluriennale a sostegno dei nuovi talenti, che presenta *Golem e fango è il mondo* di Mariasole Brusa vincitrice del bando Regia 2024-25 e i vincitori del bando Drammaturgia 2024-25, Jacopo Giacomoni e Athos Mion, rispettivamente con *Tacet, mise en lecture* a cura di Silvia Costa e con *Orge per George*, a cura di Arturo Cirillo, con gli allievi della scuola del Teatro Nazionale di Napoli.

Giuseppe Barbanti

Andrea Arnold, da Milk a Bird, uno sguardo poetico sulla realtà

Tonino Mannella

Nell'occasione dell'uscita in sala del suo sesto lungometraggio *Bird*, può essere interessante ripercorrere il percorso e le tematiche di una delle più talentuose e interessanti registe del panorama cinematografico attuale: Andrea Arnold. La regista britannica nasce a Dartford, nell'ambiente povero e svantaggiato del proletariato e delle case popolari nella provincia del Kent. I genitori, una coppia di adolescenti non ancora maggiorenni, si separano dopo pochi anni e la madre si trova a dover crescere da sola i quattro figli di cui Andrea è la primogenita. Andrea studia il minimo indispensabile lasciando la scuola a 16 anni per inseguire il sogno di diventare attrice, lavora per 10 anni in Tv dove conduce un programma per ragazzi, alimentando parallelamente l'attività di scrittura. L'esigenza di tramutare le sue storie in film e la volontà di colmare le carenze formative la inducono a trasferirsi a Los Angeles dove studia Cinema e acquisisce esperienza nell'industria cinematografica. Questo percorso porterà alla realizzazione, nel 1998, del suo primo cortometraggio, *Milk* che viene presentato alla Semaine de la Critique di Cannes a cui segue, nel 2001, un altro corto: *Dog*. Con il terzo cortometraggio *Wasp* nel 2003, arriva la consacrazione definitiva. Il film vince il Sundance Film Festival e l'Oscar come miglior cortometraggio in live action. Già in questi primi lavori compaiono le tematiche ricorrenti nelle opere della Arnold: l'interesse per gli elementi naturali, l'attenzione alle figure femminili (le donne sono le protagoniste in tutti i suoi lavori), lo sguardo realistico al limite del documentaristico, il riferimento sociale alle categorie sfruttate del proletariato. In particolare, in *Wasp*, la Arnold sembra mettere in scena più di un elemento autobiografico raccontando il tentativo di una giovane ragazza madre di regalarsi una momentanea evasione dal suo ruolo, e vede la più grande delle bambine della donna accudire e controllare come può le sorelline più piccole, situazione che si ripeterà in *American Honey* dove la protagonista sembra essere la versione cresciuta della bimba nel cortometraggio.

Andrea Arnold (1961) Dartford, Regno Unito

L'anno successivo realizza il suo primo lungometraggio *Red Road*, il quale ha una genesi particolare nascendo da un'idea di Lars Von Trier, Lone Scherfig e Anders Thomas Jensen: il progetto, denominato Advance Party, prevedeva la realizzazione di tre opere prime dirette da altrettanti registi obbligati a utilizzare gli stessi nove personaggi. Tali personaggi erano caratterizzati dagli ideatori del progetto e dotati di una back story da cui i registi dovevano trarre spunto per sviluppare la narrazione. *Red Road* è il primo film realizzato nell'ambito del progetto e riceve grandi apprezzamenti: il premio ai BAFTA come miglior opera prima e il Gran Premio della Giuria al festival di Cannes. È la storia di una poliziotta addetta al controllo delle telecamere a circuito chiuso dislocate nei luoghi pubblici della città di Glasgow. Durante il suo lavoro riconosce, in una delle riprese, un uomo con cui ha avuto a che fare in passato, ciò induce la donna a uscire dal centro di sorveglianza per iniziare un'indagine personale con risvolti inquietanti e sorprendenti. La struttura è a tutti gli effetti quella di un thriller hitchcockiano che allo stesso tempo rivela e approfondisce sottotesti diversi come lo sguardo alla classe sociale medio-bassa (I Read Road sono caseggiati di Glasgow identificati da una striscia rossa abitati dal proletariato cittadino) e una dialettica tra vittima e carnefice che genera una tensione crescente.

Il successivo *Fish Tank* (2009) è di nuovo un successo di critica: vince i BAFTA come miglior film britannico e nuovamente il Gran Premio della Giuria al Festival di Cannes. Qui la protagonista è la quindicenne Mia che vive, non senza difficoltà, con la giovanissima madre e una sorellina più piccola, ha la passione per la danza hip hop e le cui (poche) certezze vengono messe in crisi dall'arrivo dell'amante della madre. *Fish Tank* è un *coming of age* disseminato di cadute e risalite, una progressione per tentativi tipica di una classe sociale svantaggiata che per forza di cose si trova nell'impossibilità di programmare la propria esistenza. Attraverso la fallibilità dei personaggi della Arnold emerge la continua ricerca della massima verità degli stessi. Una costante della cinematografia della Arnold è, infatti, l'estremo realismo, supportato anche da scelte tecniche e stilistiche come l'uso della camera a mano, riprese sporche e nervose o la scelta di formati stretti che valorizzano i dettagli e, allo stesso tempo, intrappolano i personaggi sottolineandone i loro movimenti per divincolarsi da una situazione oppressiva.

"Fish Tank" (2009)

Anche quando la narrazione apparentemente richiederebbe un respiro più ampio e un'attenzione maggiore all'elemento naturalistico, come ad esempio nel suo terzo film *Wuthering Heights* (2011), trasposizione del romanzo di Emily Brontë, Andrea Arnold sceglie un formato stretto che le consente di concentrarsi sui particolari, i primi piani, gli sguardi che costruiscono il rapporto tra i due amanti. Ciononostante la ricerca di realismo si manifesta prepotentemente con la scelta, coerente con il racconto, ma mai adottata nei precedenti adattamenti cinematografici, di affidare il ruolo di Heatcliff a un attore di colore (James Howson), in più la Arnold non si preoccupa di confezionare un classico film in costume, ma, essendo

segue a pag. successiva

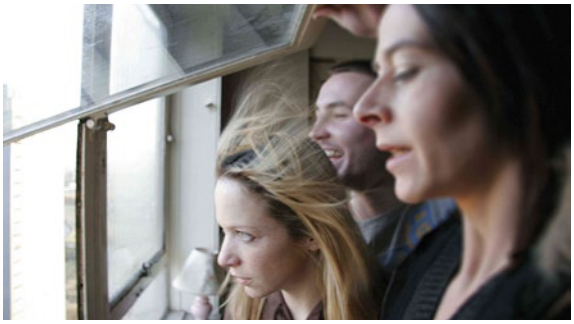
segue da pag. precedente

ambientato nella brughiera inglese, ci mette dello sporco, letteralmente, c'è del fango e i vestiti si sporcano tanto.

Nel 2016 Arnold esce dal Regno Unito e, con *American Honey*, racconta la storia di un'altra adolescente che abbandona la famiglia disfunzionale in cui sembra essere l'unica a occuparsi dei fratellini più piccoli. Star, questo il nome della protagonista, decide di partire e di unirsi a un gruppo di giovani che gira gli States vendendo riviste porta a porta. Conosce Jake e, come già capitato in *Fish Tank*, vede nella figura dell'uomo la possibilità di uscire dalla propria condizione. Qui il pedinamento dei personaggi si fa, se possibile, ancora più intenso e la componente quasi casuale degli avvenimenti emerge con forza. Una caratteristica questa che rafforza l'impressione di improvvisazione tipica dei lavori della regista seppure l'utilizzo del linguaggio cinematografico e della macchina da presa evidenziano uno studio attento e accurato delle dinamiche della messa in scena.

Bisogna attendere ben cinque anni per l'opera successiva che, dopo tanto realismo, è quasi naturale che sia un documentario. Il grande intervallo di tempo tra l'uscita di *American Honey* e *Cow* è giustificato dai tempi di lavorazione di quest'ultimo. In *Cow* la Arnold segue infatti quattro anni di vita della mucca Luma all'interno di un allevamento. Ancora una volta un personaggio femminile (seppur animale), ancora una volta racconta di una situazione di sfruttamento scegliendo di eliminare la voce narrante e trasmettendo il punto di vista dell'animale, le uniche voci umane sono in sottofondo e sono relative alla gestione degli animali dell'allevamento. Eliminando così qualsiasi spettacolarizzazione la Arnold restituisce un cinema puramente sensoriale alla ricerca, come l'ha definita lei stessa, di una coscienza non umana.

Siamo così arrivati alla tappa finale (per ora) del percorso artistico di una delle più grandi registe britanniche del cinema indipendente. Il suo ultimo lavoro è *Bird*, presentato a Cannes nel 2024 uscito nelle sale italiane a maggio 2025 dopo un passaggio alla Festa del Cinema di Roma nello scorso autunno. È la storia di Bailey una dodicenne che vive con il giovanissimo padre (Barry Keoghan) e il fratellastro maggiore anch'egli adolescente. Il contesto è ancora una volta quello del sottoproletariato britannico, ma in questo caso la regista introduce elementi fiabeschi coniugandoli miracolosamente con l'estremo realismo che, come si è visto contraddistingue la sua filmografia. Il mondo animale ritorna in questo film come punto di collegamento con il precedente *Cow*, sembra quasi che Bailey ne sia circondata, anzi spesso sono gli umani a disturbare l'idillio che si instaura tra la ragazza e la natura in cui è immersa. Già dalla prima scena, ad esempio, un apparente gioco di sguardi tra la protagonista e un gabbiano viene bruscamente interrotto dall'arrivo del padre che la riporta alla realtà. Come in tutti i film della Arnold il leitmotiv della storia è proprio la ricerca di una via di fuga da una condizione difficile e opprimente insieme alla ricerca di una consapevolezza di sé stessi tipica dell'età adolescenziale. A differenza dei precedenti lavori l'elemento magico si inserisce a sorpresa nella narrazione attraverso la figura di Bird (Franz Rogowski) uno strambo giovane sbucato dal nulla che entra nella vita della dodicenne. Il riferimento a una realtà



"Red Road" (2006)

brutale comunque non scompare, uscendone anzi rafforzato dal contrasto con il lirismo di certi passaggi, e diventa quasi commovente nella caratterizzazione dei personaggi principali capaci di sentimenti densi e genuini malgrado non siano sempre in grado di esternarli.

L'amore verso i suoi personaggi e l'ossessione della regista per le motivazioni che portano le persone a essere ciò che sono, in questo come in tutti i suoi film, emerge perfettamente in una delle battute più significative del film: "nessuno è nessuno, Bailey". La Arnold procede, come loro, per tentativi e digressioni, accompagnando la narrazione con una colonna sonora che ne segue l'andamento imprevedibile, dove accanto al punk, al white trash troviamo la cosiddetta daddy music che sottolinea i momenti più intensi della narrazione.

Il cinema della Arnold non è un cinema perfetto alla ricerca dell'inquadratura ottimale, la regista preferisce l'immediatezza della camera a mano restituendo una narrazione a volte caotica, ma realistica e spesso trascinante. Il consiglio è di recuperare la visione dei suoi film magari partendo proprio da *Bird* che potreste trovare ancora in sala.

Tonino Mannella

"Cime tempestose" - Wuthering Heights (2011)

Marlene, meine liebe

Prologo. La donna che mise nei pantaloni le gambe più belle del mondo

Con la sola sua voce
potrebbe spezzarti il cuore.
Ma ha anche un corpo stupendo
e il volto di una bellezza senza tempo.
Ernest Hemingway su Marlene Dietrich

Stefano Beccastrini

Il vero nome di Marlene Dietrich, nata a Berlino nel 1901, era Maria Magdalene Dietrich. Da giovane studiò violino ma presto decise di dedicarsi alla recitazione, sia teatrale che cinematografica. La sua carriera quale attrice di film decollò sul finire degli anni Venti. Nel 1930, infine, venne scelta da Josef von Sternberg, cineasta viennese già operante a Hollyood ma incaricato di girare un film in Germania, per impersonare Lola Lola – ballerina, cantante dalla voce cupa e sensuale, donna fatale e sciupauomini – in *L'angelo azzurro*. Il grande successo del film, girato in varie lingue e distribuito in tutto il mondo, rese la Dietrich una star internazionale ed ella, di conseguenza, si trasferì in America, continuando a lavorare con von Sternberg – diventato anche suo amante - ormai definito dalla stampa quale "l'uomo che ha fatto di una star Marlene Dietrich". Girò così *Marocco*, a fianco di Gary Cooper e per la sua interpretazione di Amy Jolly, una cantante di piano bar che si trova invischiata in un triangolo amoroso con un membro della Legione Straniera e un ricco playboy, ricevette la sua unica nomination agli Oscar. Pur recitando soprattutto la parte della *femme fatale* (le sue gambe divennero, per la stampa, "le più belle del mondo") l'attrice prese a sfidare le tradizionali idee riguardanti la femminilità: indossava spesso pantaloni maschili e prediligeva un look androgino sia sullo schermo che nella vita privata. Tutto questo le donò un fascino raro, la rese un'icona di stile e contribuì a creare nuovi atteggiamenti e comportamenti nella cultura hollywoodiana (venne definita dalla pubblicità: "La donna che perfino le donne possono adorare"). Marlene prese parte, successivamente, a vari altri film diretti da von Sternberg: *Disonorata* (1931), *Shanghai Express* (1932), *L'imperatrice Caterina* (1934), *Capriccio Spagnolo* (1935). Alla fine degli anni Trenta, le venne chiesto dal governo nazista di tornare a lavorare in Germania ma ella, profondamente antihitleriana, rifiuta. Diventa cittadina americana nel 1939 e, durante la Seconda Guerra Mondiale, viaggia molto per incoraggiare le truppe alleate, cantando canzoni e registrando messaggi antinazisti in tedesco per la radio. Cambiò diversi amanti maschili - da Ernest Hemingway a Erich M. Remarque – ma anche femminili quali Eleanor Roosevelt, Edith Piaf e probabilmente e per poco anche Greta Garbo. Rotto il rapporto con Von Sternberg, si fece dirigere da vari altri cineasti quali Billy Wilder, Fritz Lang, Reuben Mamoulian, Tay Garnett e così via. A metà degli anni Cinquanta, mentre la sua carriera cinematografica pian piano sbiadiva, Marlene iniziò a ottenere un crescente successo in veste di cantante. Si esibisce in tutto il mondo, da Las Vegas a Parigi, e nel 1960 ritorna per la prima volta in Germania. Negli anni 70 abbandona le scene, si trasferisce a Parigi e passa i propri ultimi anni in una sorta di isolato eremitaggio (al pari della sua eterna rivale Greta Garbo, l'altra Dea nordica di Hollywood). Muore il 6 maggio del 1992 e viene sepolta nella sua Berlino.

Marlene Dietrich (Schöneberg, Berlino 1901 – Parigi, 1992)

Altar, la gran dama di Chuck-a-Luck

Ora la vendetta è un frutto amaro e malvagio
e la morte le pende accanto sul ramo.
Questi uomini che han vissuto nell'odio
non hanno niente per cui vivere più...
Ken Harby, autore del testo di The Legend of Chuck-a-Luck

Marlene Dietrich e Fritz Lang erano senz'altro, negli anni Cinquanta, i due più famosi tedeschi che vivessero in America, ove entrambi erano fuggiti per antinazismo. Entrambi lavoravano da un paio di decenni a Hollywood ma, stranamente, non avevano mai realizzato un film assieme. Nel 1952, infine, fu proposto a Lang di girare un Western/Movie di serie B ("Fatto con quattro soldi, con fondali ed esterni di cartapesta ostentati nella loro falsità, in un rozzo technicolor RKO" spiega con ironica chiarezza Goffredo Fofi) con scarse risorse a disposizione ma il cui copione a Lang piaceva perché tirava in ballo i suoi temi narrativi preferiti: la violenza, la vendetta, il bene e il male, la giustizia e la colpa, la setta di malviventi, la mente geniale che la dirige.

Il soggetto del film, che trattava di una *femme fatale* avviata a invecchiare sebbene ancora cupamente seduttiva e capace di affascinare maschi più giovani di lei. Lang affermò poi, in un'intervista con Peter Bogdanovich, che nell'ideare il personaggio di Altar Keane – la *donna del destino* che dirige il Ranch di *Chuck-a-Luck* e la setta di malviventi di lei succubi - pensava proprio a Marlene, - la quale "mi piaceva molto" - nell'intento di raffigurare il personaggio di un donna che stava cominciando a invecchiare ma era ancora molto desiderabile. Il set del film divenne così un luogo di continuo scontro tra Lang e la Dietrich: lui voleva una donna già anziana ma ancora attraente, lei cercava invece di impersonare una donna ancora giovane. Il contrasto li portò alla rottura ("Alla fine del film, non ci rivolgemmo più la parola"). Il titolo del film – che Lang voleva fosse *Chuck-a-Luck*: sarebbe stato anche il nome del Ranch e della canzone che fa da colonna sonora del film medesimo – gli fu sostituito dalla produzione in un incomprensibile *Rancho Notorious*. Giunge ad esso, misterioso covo di banditi postisi agli ordini d'una mitica donna, il cow boy Vern, che sta testardamente cercando il fuorilegge che ha stuprato e ucciso la sua ragazza. Scopre che l'uomo da lui ricercato vive proprio nel Ranch di Altar, di cui Vern si innamora essendone riamato. Alla fine, la vendetta si

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

compie ugualmente - Vern vive per essa, l'odio è ciò che lo spinge ad esistere - ma anche Altar muore e la vita di Vern perde qualunque scopo. *Rancho Notoriuos*, per quanto non amato da Marlene, resta una delle opere cinematografiche più affascinanti e personali di Lang. "Questo film sublime..." scrive Lourcelles - è l'ultimo dei tre western langhiani, il solo nel quale il cineasta riesce a fondere integralmente le regole del genere e il proprio universo intimo. I temi langhiani della violenza, della vendetta, della solitudine, delle società segrete trovano qui un'espressione a un tempo rinnovata ed esotica e perfettamente integrata nel quadro tradizionale del western". Il film è impostato del tutto sul leitmotiv – secondo un uso stilisticamente brechtiano – della ballata – la mitica *Chuck-a-Luck* appunto – e sull'altrettanto mitica presenza dell'avventuriera Altar Keane, una donna prigioniera del suo passato. Ne nasce un'opera nella quale il tema della vendetta non ha nulla di liberatorio e si confonde continuamente con il tema della colpa, dell'ossessivo dominio della fatalità. "Vario e ricco sul piano formale, sontuoso, pesante, fiammeggiante e quasi barocco – scrive infine Lourcelles – il dramma si presenta quale spazio bloccato, morto, destinato a nullificarsi nella ripetizione ciclica di un rituale di sangue... La struttura chiusa, asfittica di questa vicenda di odio, di assassinio, di vendetta sigilla il carattere assoluto di questo western pessimista e, per certi versi, espressionista".

Gli ultimi film. Epilogo

Nessuno è bravo quanto lei
Adolf Hitler a proposito di Marlene Dietrich

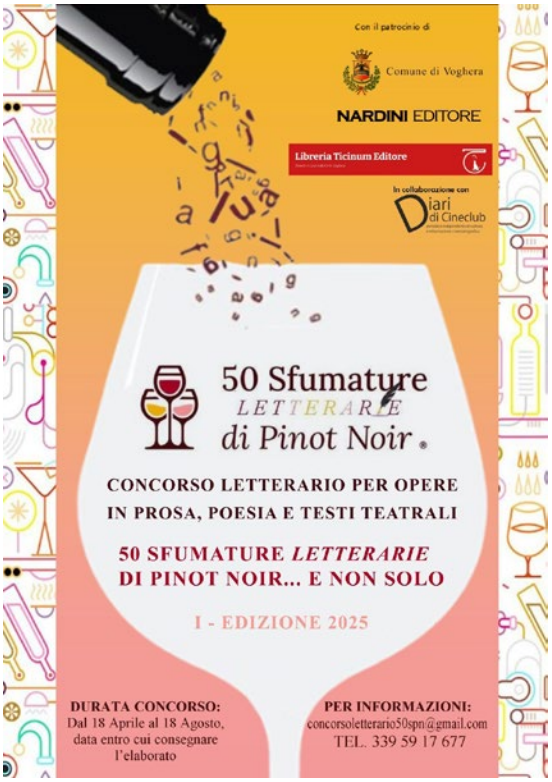
Dopo *Rancho Notorous*, Marlene Dietrich prese parte – superata la soglia dei cinquant'anni ma ancora bellissima seppure un po' sfiorita - ad altri quattro film (che paiono, e forse erano davvero, fatti apposta per lei, quale omaggio alla sua storia, alla sua vita, al suo messaggio esistenziale e politico). Il primo di essi, del 1956, si intitolava *Montecarlo* e la regia risultava curata dall'americano Samuel A. Taylor (ma c'è chi afferma che, in realtà, il film fu ideato e realizzato, oltre che interpetrato accanto a Marlene Dietrich, da Vittorio De Sica). Narra di una coppia – un lui e una lei - di anziani imbroglioni squattrinati che, nella Montecarlo del gioco e del lusso, si fingono nobili e cercano persone colme di soldi e di bisogno d'amore da adescare e sfruttare. Alla fine i due, tuttavia, si innamorano tra loro e, rinunciando agli imbrogli, se ne vanno lontano da Montecarlo a godersi i loro ultimi anni di reciproco sentimento. Tutt'altro che bellissimo, il film è tuttavia commovente nel proprio rappresentare un toccante omaggio a due grandi attori sulla via del tramonto (De Sica e la Dietrich erano, oltre tutto, coetanei). Il secondo fu *Testimone d'accusa*, regia di Billy Wilder, 1957, splendida versione cinematografica d'un celebre racconto giallo di Agatha Christie. Affiancata da Tyrone Power e Charles Laughton, Marlene mette in scena una *performance* di alta drammaturgia interpretativa. Nel 1958, fece altrettanto ne *L'infernale Quinlan* di Orson Welles: il suo personaggio, una chiromante nonché tenutaria d'un bordello, parrebbe in tal caso minore ma risulta alla fine grandioso, quasi shakespeariano. Infine, nel 1961 (Marlene compie i sessant'anni e cessa di fare film, dedicandosi al canto), venne il sublime cameo di *Vincitori e vinti* di Stanley Kramer. La Dietrich - nei panni di Frau Bertholt, nobile tedesca decaduta nonché vedova di un ufficiale germanico ucciso dagli americani – parla d'un problema, il nazismo appena crollato e portato in giudizio a Norimberga, che ella aveva direttamente e dolorosamente vissuto.

Stefano Beccastrini

Il vino e le sue sfumature letterarie

Maria Rosaria Perilli

"Il vino è lo specchio dell'uomo", citava Alceo, poeta greco vissuto nel 600 a. C. Sì, perché il vino è sempre stato trattato in letteratura, a cominciare dalla più antica fino ad arrivare alla contemporaneità, molte frasi diventate addirittura celebri aforismi, come quella di Alexandre Dumas, ritrovata con eleganti scritte agli ingressi o sulle pareti di molti ristoranti: "Il vino è la parte intellettuale del pranzo. Le vivande e i legumi non sono che quella materiale". Una bevanda ispiratrice, non c'è dubbio. Una bevanda "che suscita parola", per dirla con Odisseo. E non ci stupisce, in quanto Omero avrà certo partecipato a diversi simposi e di conseguenza a varie "bevute" fra i canti, i balli e soprattutto le declamazioni poetiche: dopo aver nutrito il corpo era giunto il momento di nutrire la mente. Ma anche a venire più in qua nel tempo e tornare "a casa", cioè in Italia, patria del buon vino, troviamo questo in molteplici testi, capisaldi della letteratura mondiale: per cominciare, nello *Zibaldone* del Leopardi, il quale da vero, quanto insospettato, pensatore dionisiaco – e, aggiungiamo, grande apprezzatore dei buoni vini, visto che sorseggiandone di pessimi a Milano e di "fatturati" a Bologna, rimpiange amaramente i suoi marchigiani – dà la stura a una vera e propria filosofia bacchica: "Piacere misto di corporale e di spirituale", il vino dona all'uomo quell'"entusiasmo" che potenzia la capacità sintetica del pensiero, apre al poeta le porte dell'immaginazione, rende audace il corteggiatore timido. Grazie al vino le persone liberano i propri freni inibitori, sciolgono la lingua e tendono alla sincerità, e addirittura l'ubriachezza, comunemente condannata anche dai massimi celebratori dell'elemento bibace, nel testo viene esaltata perché secondo l'autore induce "una specie di letargo, d'irriflessione, e di *anaisthesìa*" pur lasciando l'uomo "straordinariamente sensibile, e riflessivo e profondo". Passiamo ai *Promessi sposi* del Manzoni, autore che, per chi non lo sapesse, era un fine intenditore enologico, perfetto conoscitore di cantine e amava talmente tanto il "nettare degli dei", simbolo di forza e vitalità, da arrivare a farsi confezionare un calice più grande della misura classica così nessuno avrebbe potuto accusarlo di aver bevuto oltre due bicchieri, e dunque nella sua opera non poteva non fare del vino stesso il filo conduttore di tre episodi risolutivi per lo snodo della trama, il più celebre dei quali è certamente quello che vede Renzo all'Osteria della Luna Piena. Famosissima resta però anche l'espressione di Don Rodrigo "c'era una vernaccia!" quando, colto da peste, il malvagio protagonista tenta di dare la colpa dei suoi disturbi al vino bevuto durante lo stravizio serale. E ancora *I Malavoglia*, dove l'osteria di Santuzza è il fulcro della vita di Aci Trezza e lì i compaesani si scambiano notizie, idee e pettegolezzi. Con un bicchiere di rosso fra le mani, perché per il Verga questo è un companatico che rinfranca il cuore, allevia i disagi e le sofferenze di una dura giornata di lavoro, e *La locandiera*, opera in cui Goldoni associa i vini agli uomini che interagiscono con Mirandolina, esprimendo così in maniera metaforica le caratteristiche dei personaggi maschili: l'arrogante Cavaliere è paragonato al robusto Borgogna, il vino di Cipro viene invece attribuito allo spiantato Marchese, mentre per l'illustre Conte è più indicato il Malvasia. E la locandiera stessa brinda con gusto a riprova del suo ruolo di seduttrice. Ai giorni nostri, invece, ricordiamo il Montalbano di Camilleri, pronto ad accompagnare i suoi pasti con un immancabile bicchiere di Corvo bianco – "tradimentoso", così lo definisce l'autore – in tutti, proprio tutti, i fortunati romanzi della serie. E tantissimi altri scrittori, ma anche poeti, drammaturghi, filosofi, qui e all'estero, i quali hanno dato al vino un importante ruolo nelle loro opere – vogliamo fra questi citare Schopenhauer, Socrate, Dante, Pessoa, Baudelaire, che ne *I fiori del male* ha addirittura creato una sezione di cinque poesie intitolata *Il vino*, le "due" Emily, Brontë e Dickinson, la Merini, Pessoa, Shakespeare e Moliere – e i cui brani, pensieri o versi sono conosciutissimi e ci riempiono di fascino ogni volta. Il vino, eclettica creatura di Bacco, è una bevanda antica, preziosa, ammaliante, che racchiude in sé il carattere della sapienza territoriale e della tradizione. La letteratura è l'arte di usare le parole per creare storie ma anche liriche, saggistica, piece, testi di alta filosofia. Entrambi hanno il potere di stimolare la genialità, l'estro e il piacere, e contemporaneamente, la capacità di trasmettere emozioni e sensazioni, ed è stato proprio discutendo questo ampio e prospero binomio che l'associazione vogherese 50 sfumature di Pinot Noir, col patrocinio del Comune di Voghera, di Nardini Editore di Firenze e di Ticinum Editore di Voghera, a cui si è aggiunta la collaborazione del periodico romano ***Diari di Cineclub***, ha deciso di promuovere una nuova iniziativa: il Concorso letterario "50 sfumature letterarie di Pinot Noir… e non solo". L'associazione, formata da un gruppo di professionisti attivissimi sul territorio nella diffusione della cultura vinicola ed enogastronomica, è stata ideatrice della manifestazione che porta lo stesso nome – 50 sfumature di Pinot Noir – e durante la quale quest'anno vedremo aggiungersi anche uno spazio dedicato al concorso letterario: sarà proprio in occasione della 6^ edizione, prevista per il 27 e il 28 settembre, che, fra scoperte di vini e aziende nonché belle degustazioni, saranno svelati i nomi dei finalisti. Il concorso (bando scaricabile al link: www.50sfumaturedipinotnoir.it/concorso-letterario-bando/) è stato presentato lo scorso 17 aprile, alle ore 14.30, con conferenza stampa presso la sala Battaglia del palazzo Gounela, alla presenza del presidente dell'associazione "50 sfumature di Pinot Noir" Paolo Negri, dell'organizzatrice del concorso letterario Lucilla Ortani, di Ennio Bazzoni, direttore editoriale della Nardini, della presidente di giuria Maria Rosaria Perilli e dei giurati tutti, degli assessori comunali Maria Cristina Malvicini e Carlo Fugini, di Carlo Pietrasanta, responsabile del Movimento turismo del vino in Lombardia, ed è rivolto agli "scrittori del vino" – biografie, saggi, territorio, gusto, enogastronomia – ma anche a quanti, sulla scia dei grandi della letteratura, abbiano voluto renderlo in qualunque modo parte dei loro romanzi, raccolte di racconti, poesie, haiku, e persino testi teatrali e aforismi. Proprio "50 sfumature", insomma. Perché il vino, come affermava Edoardo VII, "non si beve soltanto, si annusa, si osserva, si gusta, si sorseggia e… se ne parla". E, aggiungiamo noi, "se ne scrive e se ne legge". Come tutte le forme d'arte e di cultura.



Maria Rosaria Perilli

50 Sfumature di Pinot Noir®

www.50sfumaturedipinotnoir.it

Diari di Cineclub Media partner

Le amiche (1955): impietoso ritratto, femminile, di borghesia

Roberto Baldassarre

Tratto dal romanzo *Tre donne sole* (1949) di Cesare Pavese, *Le amiche* (1955) è il quarto lungometraggio di Michelangelo Antonioni. Un adattamento abbastanza libero, trasposto assieme a Suso Cecchi D'Amico e ad Alba de Céspedes, che s'incastra tra la collaborazione al collettivo *L'amore in città* (1953) e il dramma "neorealista" *Il grido* (1957), pellicola che chiude la prima fase della carriera del regista ferrarese. Il romanzo di Pavese è giust'appunto soltanto una base da cui estrapolare personaggi, ambiente (Torino) e alcuni svolgimenti narrativi, utili ad Antonioni per tracciare un'altra nitida indagine sociologica e psicologica che ha come centro focale la borghesia. *Le amiche* pare uno sviluppo del precedente episodio *Tentato suicidio*, e partendo dal tentativo di suicidio della giovane Rosetta (Madeleine Fischer), ecco dipanarsi l'impietoso scrutare di Antonioni su questo gruppo di donne… e uomini. Osservazione che si palesa tramite Clelia (Eleonora Rossi Drago), appena approdata a Torino (sebbene ci sia nata e vi abbia passato l'infanzia), totalmente estranea a quel nucleo già costituito. Una compagine borghese composta da 6 figure: 4 donne e due uomini. Uguali nel loro cinismo e nel loro "edonismo" (la sequenza sulla spiaggia o la riunione tra donne a casa di Momina), ma con delle sfumature caratteriali. Rosetta, la più giovane del gruppo, è psicologicamente fragile e sognatrice. Nene (Valentina Cortese) è sobria e razionale, ma anch'essa vulnerabile a livello sentimentale. Mariella (Anna Maria Pancani) è l'insulsa del quartetto, bella però superficiale. Mentre Momina (Yvonne Furneaux), con un nome che rimanda alla figura materna, è la donna forte del gruppo, che comanda e scaglia con disinvoltura i suoi pungenti giudizi cinici. Clelia, di estrazione proletaria che con la fatica del lavoro ha acquisito il suo status di classe (la gestione di una rinomata boutique nel centro di Torino), ha in sé alcuni aspetti delle amiche: razionalità, fragilità e polso decisionale, con la differenza che è rimasta conscia che con determinati comportamenti si può ferire l'altro. I rapporti di Clelia con questo gruppo sono al contempo di ripulsa (la già citata sequenza sulla spiaggia) quanto di un recondito piacere di poter far parte di una comitiva socialmente rispettabile. Il definitivo raggiungimento di un livello sociale che spazzi via la sua infanzia povera, sebbene quando con Carlo (Ettore Manni) torna nel quartiere periferico ha un moto interno di nostalgia e di svelamento di quale è il suo reale ambiente. Anche gli uomini della compagnia hanno tratti negativi. Se Cesare (Franco Fabrizi) è un viscido, vacuo e cinico uomo (non a caso amante di Momina), il pittore Lorenzo (Gabriele Ferzetti) è un egoista, solo superficialmente umano. Si relazione con Rosetta, facendole credere in un'appassionata storia d'amore, solo per noia esistenziale e per sentirsi desiderato/ammirato, essendo il rapporto con la moglie Nene, anch'essa artista, in secca. Lucida e spietata la scena post-suicidio di Rosetta, nella quale Lorenzo con una ruffiana bugia si rimette con Nene, che ha un altrettanto riprovevole comportamento accettando la ricongiunzione con l'uomo che l'aveva tradita. Un poco differente Carlo, elemento maschile fuori dalla cerchia borghese. È un uomo anch'esso di umili origini, con la testa sulle spalle ma non dissimile nell'atteggiamento di prevalere sulla donna (la visita al mobilificio assieme a Clelia, in cui vorrebbe imporre delle scelte). Certamente un cupo ritratto in cui sin dall'inizio aleggia la morte, anticipando il terminale *Il grido*, ma *Le amiche* è anche un film con alcune stoccate ironiche, tramite il personaggio del "vitellone" Cesare o la scialba Mariella, che si esprime sempre in maniera futile e fuori luogo. Ironia – feroce – che si palesa anche nel titolo, con il sostantivo "amiche" a denotare l'inconsistenza dei rapporti amichevoli del gruppo, sorretto soltanto da inerzia relazionale e non da sincero affetto.

Il gruppetto di amiche

Il vitellone Cesare

L'edonismo di questo gruppetto borghese

Clelia e Carlo

La quarta pellicola di Antonioni, però, andrebbe anche accolta come un'altra perlustrazione geografica. Dopo Milano (*Cronaca di un amore*), Roma (*La signora senza camelie*) e l'Europa (*I Vinti*), ecco la città di Torino. Un centro abitato di media grandezza in parte ancora proletario ma anche fortemente borghese (feudo sabaudo), dove la gente è propensa all'individualismo o alla prevaricazione. Fotografato da Gianni Di Venanzo, con un contrastato bianco e nero che accentua il freddo stagionale e il gelo interiore dei personaggi, *Le amiche* è una pellicola in cui l'ambiente che circonda (ingloba e soffoca) i personaggi è ancora di matrice realista, prima di trasformarsi in metafisica e astratta già a partire – con alcune scene – dal successivo *Il grido*. Pellicola anch'essa sfortunata, sebbene al Festival di Venezia ottenne il Leone d'argento (ex aequo con altre tre pellicole), *Le amiche* ha i suoi difetti narrativi soltanto nei momenti in cui l'indagine impietosa di Antonioni (e Clelia) assume tratti troppo moralisti. Più efficace lo sbotto di Lorenzo nella rustica trattoria, in cui urla alla sua compagine che "fanno schifo" (sebbene poi vi rientrerà), che la dolente e sofferta esternazione di Clelia contro Momina, deleteria rappresentante della borghesia, nel lussuoso e composto atelier. Lo sfogo di Clelia è soltanto una sua liberazione interiore, per smarcarsi da quell'ambiente che fino a poco prima aveva ambito. E il suo allontanamento (il ritorno a Roma) più che una scelta di coraggio è una vigliacca fuga, evitando anche un chiarimento più approfondito con Carlo, che può solo vederla partire.

Roberto Baldassarre

Senilità: cinque capolavori italiani sulla terza età

Danilo Amione

Il cinema ha saputo raccontare con sensibilità e profondità i margini estremi dell'esistenza: la vecchiaia, la solitudine, la consapevolezza della fine. L'analisi di cinque capolavori italiani del Novecento, incentrati su questo tema, mette in luce come queste narrazioni abbiano saputo trasformare il confine della vita non in un epilogo, ma in uno spazio di verità, rivelazione e, a volte, disperata dignità. *Umberto D.*, di Vittorio De Sica mette in scena la solitudine di un anziano, simbolo della marginalizzazione sociale e della solitudine esistenziale. Ne *I giorni contati*, di Elio Petri, l'invecchiamento si mescola con la paura della morte e l'alienazione. *Primo amore* di Dino Risi, pur trattando il tema in chiave di commedia, riflette sulla fragilità dei legami affettivi e sulla ricerca di un senso da dare all'ultima fase della vita. *Amici miei - Atto III*, di Nanni Loy, ultimo episodio della celebre saga, affronta il tema dell'amicizia tra anziani con umorismo, ma anche con una forte amarezza, figlia dell'incapacità dei protagonisti di accettare la propria condizione. Infine, *Nestore, l'ultima corsa*, di e con Alberto Sordi, presenta un anziano in cerca di riscatto e di un'ultima opportunità, negati dalle dinamiche prevaricanti di una società in rapido cambiamento.

Umberto D.: un uomo qualunque, un dolore universale

Il 20 gennaio 1952, al cinema Excelsior di Roma, veniva proiettato per la prima volta *Umberto D.*, di Vittorio De Sica, considerato unanimemente l'atto conclusivo della grande stagione del neorealismo italiano. A differenza dei toni più collettivi di *Sciuscià* (1946) o *Ladri di biciclette* (1948), De Sica sceglie qui la strada più intima, più radicale, più disperata, raccontare la vita spoglia, senza difese, di un anziano pensionato solo e dimenticato, Umberto Domenico Ferraro, interpretato con struggente verità da Carlo Battisti, nella vita professore universitario di glottologia, privo di esperienza attoriale. In questa scelta c'è già una dichiarazione di poetica: il cinema non deve imitare, ma rivelare. E per farlo, De Sica, con la penna sottile e profondissima di Cesare Zavattini, abbandona ogni fronzolo narrativo e ogni costruzione artificiale per concentrarsi sul tempo, sul silenzio, sulla realtà più ordinaria e dunque più crudele. Il protagonista è un uomo qualunque, costretto da una pensione miserabile a rinunciare alla propria dignità. La minaccia dello sfratto dalla stanza che occupa da vent'anni rappresenta per lui non solo la perdita di un tetto, ma l'annientamento della propria identità. Il mondo che lo circonda è indifferente, cinico, impermeabile alla fragilità. L'unico legame affettivo autentico che gli rimane è il suo cagnetto Flaik, simbolo commovente di una purezza ormai scomparsa. *Umberto D.* non racconta una storia, ma accompagna lo spettatore in un pedinamento dell'anima, in un viaggio esistenziale senza redenzione. Zavattini, con la sua celebre *teoria del pedinamento*, porta alle estreme conseguenze il neorealismo: non si tratta più di denunciare le ingiustizie sociali, ma di mostrare come esse diventino silenziosamente parte del quotidiano, fino a deformare l'umanità stessa.

Una solitudine disumana

Se *Umberto D.* è ancora oggi un film di straordinaria potenza emotiva, lo si deve anche alla sua radicalità stilistica. De Sica e Zavattini costruiscono un'opera in cui ogni scena è calibrata per mostrare il vuoto, la sospensione, il tempo che non passa. La trama è ridotta all'essenziale: una stanza che rischia di essere persa, pochi incontri con altri anziani, il tentativo di chiedere aiuto, e infine il pensiero del suicidio. Ma dentro questa struttura apparentemente minima si cela l'intero spettro dell'abbandono umano. Umberto si muove come un relitto nella città moderna, ignorato da chiunque, escluso da tutto. La società del dopoguerra, che dovrebbe ricostruirsi nella solidarietà e nella memoria, è invece descritta come un meccanismo cieco, in cui non c'è posto per i deboli, i vecchi, gli inutili. Il personaggio della padrona di casa, arrogante e spietata, incarna la nuova borghesia piccola e aggressiva, mentre gli ex colleghi e amici appaiono come ombre, incapaci di empatia. In questo contesto, l'unica luce viene dalla giovane cameriera della pensione, anch'essa schiacciata da una maternità indesiderata e da un futuro che non promette nulla. È lei, e solo lei, a riconoscere la sofferenza di Umberto, non con grandi gesti ma con piccoli atti di gentilezza. Questo fragile legame umano diventa l'unico segno di speranza in un mondo sordo alla sofferenza. La scena in cui il povero anziano tenta il suicidio, gettandosi sotto il treno con in braccio Flaik, e la conseguente fuga del cagnolino impaurito, è forse una delle più struggenti della storia del cinema: un momento di verità assoluta, in cui l'amore si afferma come l'ultimo residuo di dignità possibile.

Un film incompreso e scomodo

Non stupisce che *Umberto D.* sia finito nelle maglie della censura. Il film fu osteggiato da Giulio Andreotti, allora sottosegretario allo spettacolo, che lo accusò di *dare un'immagine negativa dell'Italia*. Ma l'attacco più feroce venne dall'indifferenza del pubblico e da una parte della critica, che non comprese, o non volle comprendere, la portata devastante di quell'opera. Come accadde a Charlie Chaplin con *Monsieur Verdoux* (1947), anche De Sica e Zavattini furono puniti per aver osato troppo, per aver rifiutato la consolazione, per aver mostrato senza filtri una realtà che tutti preferivano ignorare. In entrambi i casi, la denuncia non è politica in senso stretto, ma antropologica. In un mondo dominato dal Capitale, non c'è spazio nemmeno per i sentimenti. Ogni relazione è subordinata alla logica dell'utile, e chi non produce viene cancellato. Eppure, proprio in questa sua crudezza *Umberto D.* è diventato, col tempo, un capolavoro senza tempo. Non è solo un film neorealista, ma un'opera filosofica, una riflessione sull'essere umano costretto in una società "disumana", sul solco tracciato dal *secondo* Rossellini, quello esistenzialista di *Stromboli, terra di Dio*, 1950, ed *Europa '51*, 1952. Il suo messaggio, oggi più che mai, parla a una generazione anziana sempre più invisibile, ma anche ai giovani che si affacciano a un mondo privo di tutele, affetti, certezze. L'essenzialità della regia, la recitazione non professionale, l'assenza di musica enfatica, tutto concorre a una rappresentazione che non cerca l'emozione facile, ma la verità. E in questa verità, come sempre accade nei grandi film, troviamo qualcosa di noi stessi. *Umberto D.* non è solo la storia di un vecchio, ma la storia di chiunque abbia provato il dolore del sentirsi inutile, la paura della solitudine, la forza di cercare comunque un senso, anche nel gesto più piccolo: accarezzare un cane, condividere un sorriso, camminare ancora.

I giorni contati: il quotidiano come agonia dell'esistere

segue a pag. successiva

"Umberto D." (1952) di Vittorio De Sica

segue da pag. precedente

Nel cinema italiano del dopoguerra, *I giorni contati* (1962) di Elio Petri rappresenta una delle riflessioni più radicali e dolorose sulla condizione umana, sul senso del vivere, sul tempo come prigione. Legato a certi canoni neorealisti ma già proiettato verso un cinema analitico e moderno, Petri firma un'opera che, ancora oggi, interroga con spietata lucidità il rapporto tra individuo, società e destino. Il protagonista, Cesare, idraulico di 53 anni (interpretato da un gigantesco Salvo Randone), smette di lavorare dopo aver visto la morte improvvisa di un uomo sul tram. Quell'evento lo scuote come un'epifania negativa: se la morte può colpire in qualunque istante, allora forse vale la pena tentare, almeno una volta, di *vivere*. Ma il tentativo è destinato al fallimento. Cesare non riesce a liberarsi da ciò che lo incatena: la sua struttura mentale, il contesto sociale, la solitudine, il tempo stesso.

"I giorni contati!" (1962) di Elio Petri

La morte come inizio

In un paradosso tragico, l'inizio della vita di Cesare coincide con la sua presa di coscienza della morte. Non una morte spettacolare, né narrativamente centrale: un fatto qualsiasi, ordinario, quasi banale. Eppure quella banale evidenza, la possibilità che tutto finisca in un attimo, genera in Cesare il bisogno di cambiare. La morte, come spesso nel pensiero filosofico (da Heidegger a Tolstoj), è ciò che dà senso all'esistenza. Ma Petri non crede in una rinascita possibile, l'illuminazione non conduce alla salvezza. È una condanna, un risveglio sterile. Da quel momento, Cesare abbandona il lavoro e si avventura in un tempo sospeso, in una Roma assolata e inospitale, che Petri e il direttore della fotografia Ennio Guarnieri trasformano in uno spazio mentale: luoghi di passaggio, aeroporti, stazioni, spiagge, ospedali, in cui nessuno resta, nessuno si incontra veramente. L'uomo moderno, quello del boom economico, non ha più radici né prospettive, è un nomade del disincanto.

Un'anima spettrale in una città viva solo in superficie

Roma, nella tradizione cinematografica, è spesso crocevia di storie, teatro di umanità variegata (*Roma città aperta*, *La dolce vita*, *Accattone*). Ma ne *I giorni contati* è solo sfondo indifferente, simbolo di un'Italia che corre verso il benessere dimenticando l'uomo. Cesare si aggira in una città *viva* solo in superficie. Il boom economico ha portato televisori, automobili, turismo, ma ha sottratto tempo, senso, empatia. Cesare prova a riappropriarsi di sé. Torna al paese natale, ma lo trova cambiato, o forse è lui a essere ormai straniero. Rivede un'ex amante, ma ogni memoria si è trasformata in dolore. Non c'è possibilità di ritorno, né al passato né alla giovinezza. Ogni gesto è un'inutile replica di qualcosa che non si compie mai. L'incontro con una giovane donna in difficoltà, chiaro omaggio a *Umberto D.*, è forse il solo momento in cui Cesare sembra riesca ad uscire dal proprio doloroso io. Ma anche questo gesto si spegne nell'impotenza: l'aiuto materiale è insufficiente, la dimensione etica è prosciugata, la società non offre alternative.

Il lavoro come gabbia esistenziale

La critica al lavoro è centrale. Petri, già in questo film, anticipa i temi de *La classe operaia va in paradiso*: il lavoro non è liberazione, ma alienazione. È una struttura totalizzante che incatena il corpo e la mente. Cesare, privato del lavoro, è libero nel senso tragico del termine. Ha il tempo, ma non sa come usarlo. La libertà non gli appartiene, non è preparato a vivere. E così, silenziosamente, è costretto a ritornare alla sua vecchia routine. Il ritorno al lavoro non è un compromesso, è una sconfitta totale. Simboleggia la fine dell'illusione. Nessuna scelta autentica è concessa all'individuo moderno, ogni fuga è temporanea, ogni ribellione è inghiottita dal sistema. Petri mostra questo ritorno con asciuttezza crudele, senza musica, senza dramma, senza commento. È la realtà nuda.

La morte come chiusura naturale e metafisica

Il film si chiude come era cominciato, su un tram. Ma stavolta è Cesare a morire. Il cerchio si chiude. Nessun grido, nessuna scena madre. Il controllore accerta l'accaduto: *Capita*. Nessuna retorica, solo la constatazione dell'inevitabile. Petri affida a questa chiusura la sua visione del mondo. L'uomo è un essere pensante, capace di immaginare Dio e l'infinito, ma condannato a una vita piccola, costretta, priva di slancio. La grandezza dell'uomo è nel pensiero. La sua miseria, nella materia. Questa dialettica leopardiana percorre tutto il film. Come nel *Dialogo di un venditore d'almanacchi e di un passeggere*, Cesare si chiede se il futuro possa essere migliore, ma ogni risposta porta solo a una nuova rassegnazione. La malinconia cosmica di Leopardi si traduce, in Petri, anche in malinconia civile, sociale.

Una regia al crocevia tra neorealismo, modernità e filosofia

Petri riesce, in questo suo secondo film, a coniugare istanze diverse in una sintesi potentissima. Il *pedinamento* di Cesare, evidente eco di Zavattini e De Sica, è solo un punto di partenza. Il regista lo supera attraverso un uso della macchina da presa mobile, quasi documentaristico, che ricorda la *Nouvelle Vague*, e una riflessione esistenziale che si avvicina a Bergman e Antonioni. Le inquadrature spoglie, i tempi morti, il silenzio parlano più dei dialoghi. Il bianco e nero non è solo estetica, ma filosofia visiva: tutto è chiaro, troppo chiaro, al punto da diventare insostenibile. Salvo Randone, in questo contesto, non recita. È. Incorpora la desolazione del suo personaggio con una naturalezza assoluta. Ogni gesto, ogni esitazione, ogni sguardo è profondamente vero. Il suo corpo è già un relitto, la sua voce è quella di un'umanità stanca. Randone non interpreta Cesare, lo abita.

Un capolavoro tragico e dimenticato

I giorni contati è uno dei grandi capolavori dimenticati del cinema italiano. Film di frontiera tra due epoche, il neorealismo e la modernità cinematografica, rappresenta il primo vertice poetico e narrativo della carriera di Elio Petri. In esso si ritrovano tutti i temi che domineranno il suo cinema: l'alienazione, la coscienza infelice, la critica al lavoro e alla società borghese, l'impossibilità di un riscatto. Ma più ancora che sociale o politico, il film è ontologico. Esso racconta l'impossibilità di vivere pienamente, la condanna dell'uomo al compromesso, il fallimento come destino comune. Tutti abbiamo, come Cesare, *giorni contati*. E forse, come lui, non sapremo mai cosa farne.

Primo amore: l'ultimo spettacolo prima della fine

Con *Primo amore* (1978), Dino Risi firma uno dei suoi film più spietati e malinconici, una riflessione terminale sull'identità, sulla vecchiaia e sulla morte, che si colloca idealmente al culmine del suo percorso di trasformazione da cantore della commedia all'italiana a cineasta

"Primo amore" (1978) di Dino Risi

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

dell'introspezione amara. Se negli anni '60 Risi aveva descritto una società cinica ma vitale, abitata da personaggi che si muovevano tra furbizia, miseria morale e irresistibile energia, il decennio successivo vede il progressivo ripiegamento della sua visione su toni crepuscolari, lucidi e desolati. In questo senso, *Primo amore* rappresenta non solo una tappa, ma un punto d'arrivo, quasi un testamento poetico. È la storia di un uomo che, nel tentativo di sfuggire all'oblio, finisce per scontrarsi contro la più grande delle illusioni: quella di poter rinascere. Ambientato in una casa di riposo per artisti ormai dimenticati, il film mette in scena la tragedia dell'anziano attore di varietà Ugo Cremonesi, detto *Picchio*, interpretato da uno straordinario Ugo Tognazzi. Il suo nome d'arte, apparentemente leggero, si rivela simbolico. Come un picchio, egli continua a battere la testa contro la corteccia del mondo, cercando un varco che non esiste più.

Il sogno della rinascita in un'epoca che non sogna più

Picchio tenta di rilanciarsi nel mondo dello spettacolo, stringendo una relazione ambigua e forse illusoria con Renata, giovane cameriera interpretata da Ornella Muti. La ragazza, bella e ingenua, diventa per lui non solo una musa, ma una scorciatoia per tornare alla ribalta. Tuttavia, il varietà che Picchio rappresenta è ormai morto, sepolto sotto le macerie culturali di un'Italia che sta passando dalla televisione di Stato alle tv private, dai palcoscenici agli studi televisivi improvvisati, popolati da personaggi squallidi, disincantati, opportunisti, vuoti. Il mondo in cui Picchio cerca di reinserirsi non esiste più, è una rovina, e lui stesso è un reperto, una reliquia della leggerezza perduta. È significativo che i suoi tentativi di spettacolo siano tragicamente patetici, ridicoli agli occhi degli altri e perfino dei suoi compagni di sventura. La comicità di Risi si trasforma qui in uno sguardo impietoso, lucido fino al dolore, in cui la farsa è una forma tragica dell'umano, non un'occasione per la risata.

Risi psichiatra dell'anima

Va ricordato che Dino Risi era uno psichiatra di formazione. Questo dato biografico è fondamentale per comprendere il rigore quasi clinico con cui egli osserva i suoi personaggi in questa fase della sua carriera. In *Primo amore*, non c'è pietismo, né retorica, solo la constatazione gelida della fine. La vecchiaia non è solo un problema fisico, ma soprattutto psicologico e sociale. La società non ha più spazio né ruoli per gli anziani, se non quello della marginalità. E Picchio, pur tentando con tutte le sue forze di reinventarsi, di sfuggire alla condanna, finisce con l'accettare, per esaurimento, più che per convinzione, il ritorno nel recinto che gli è stato assegnato. Risi coglie con precisione l'attimo in cui la speranza cede alla consapevolezza. La macchina da presa si sofferma sui silenzi, sui volti, su ambienti spenti e nebbiosi, specchio dell'anima e del contesto sociale. La Milano in cui si muove Picchio è distante anni luce dai fasti del boom, è grigia, vuota, affondata in una transizione che ha già cancellato ogni mito del passato senza ancora averne costruiti di nuovi. È un'Italia senza più illusioni, dove anche l'amore, come quello del protagonista per Renata, non è che un miraggio destinato a svanire nella luce smorzata della realtà.

L'illusione d'amore e la solitudine definitiva

Il rapporto tra Picchio e Renata è il fulcro simbolico del film. Non è un amore vero, né realistico, è una proiezione, un sogno ad occhi aperti, un disperato tentativo di riscatto. Ma Renata, al contrario delle donne fatali del melodramma o delle muse romantiche, tanto care al vecchio Picchio, non partecipa al sogno. Non c'è una reale tensione affettiva, non c'è reciprocità, e soprattutto non c'è futuro. È proprio in questo scarto, tra ciò che Picchio immagina e ciò che è, che si consuma la tragedia. Il confronto con *L'angelo azzurro* di Von Sternberg è inevitabile. Ma laddove il professor Rath si autodistrugge per amore, Picchio si limita a prendere atto della realtà e a spegnersi. Anche il richiamo a *Il posto delle fragole* di Bergman non è privo di significato, ma a differenza del film svedese, *Primo amore* non offre redenzione, né epifania. Qui la consapevolezza non salva, condanna. La vecchiaia non è occasione di bilancio e crescita interiore, ma annientamento progressivo. La spietatezza con cui *Primo amore* racconta il declino è figlia di una visione tragicamente moderna della vita. Non c'è consolazione nella bellezza, non c'è salvezza nell'arte, non c'è nemmeno dignità nel ricordo. Ogni tentativo di evasione è un'illusione. Il tempo, come una macchina inarrestabile, avanza e cancella tutto.

L'elegia di un'esistenza senza via d'uscita

In *Primo amore*, ogni elemento, dalla fotografia ai dialoghi, dalla recitazione all'ambientazione, contribuisce a costruire un quadro desolante ma profondamente umano. Picchio non è un fallito, è semplicemente un uomo fuori tempo, un artista che non ha più pubblico, un essere umano che non ha più interlocutori. La sua storia è la nostra, nel momento in cui comprendiamo che non c'è *primo amore* che possa restituirci il tempo perduto. Il film si chiude là dove era iniziato, nella casa di riposo, tra altri vecchi fantasmi. La parabola è compiuta. Tutto è stato tentato, ma era solo un'apparenza. Il piano di evasione dalla gabbia dell'esistenza non ha funzionato. Non poteva funzionare. Perché non c'è mai stata via di fuga.

Amici miei – Atto III: la burla come ultimo respiro

C'è un momento, in *Amici miei – Atto III* (1985), in cui il professor Sassaroli (Adolfo Celi), dopo una delle solite *zingarate*, osserva i suoi vecchi compagni con uno sguardo che non ha più nulla del ghigno sornione dei primi film. Il tempo è passato, le rughe si sono fatte più profonde, il passo è meno sicuro. E la risata, quella risata irriverente, liberatoria, che aveva segnato i primi due atti della saga, qui diventa più sottile, nervosa, quasi un riflesso condizionato per scacciare la morte. È in quel momento che si comprende la vera natura di *Amici miei – Atto III*: non è un film comico, non del tutto almeno, ma un requiem travestito da commedia, un'elegia per chi è stato giovane e irriverente, e ora deve fare i conti con il tramonto.

Lo scherzo come resistenza esistenziale

Diretto da Nanni Loy, il terzo atto della saga (i primi due furono diretti da Mario Monicelli) segna un netto cambio di tono. Rimangono le burle, i personaggi cinicamente iconici, il Mascetti, il Melandri, il Necchi, il Sassaroli, ma tutto è filtrato attraverso una consapevolezza nuova, tragica, la consapevolezza della fine. I protagonisti sono invecchiati. Non sono più gli eterni adolescenti che sfuggivano alla noia con fughe improvvise e scherzi feroci. Ora sono uomini soli, segnati, stanchi. Mascetti (Ugo Tognazzi), paralitico, vive in una casa di riposo. Le zingarate sono ridotte, gli slanci vitali più rari. Eppure, proprio in questa decadenza fisica e psicologica si nasconde la forza del film. Il gesto comico diventa atto di resistenza, il cinismo una strategia per non arrendersi al nulla.

La vecchiaia: il negato sfondo dominante

L'ambientazione principale, la casa di riposo, è già di per sé un atto simbolico. Siamo nel luogo dell'attesa, della marginalità, del tempo sospeso. Qui i nostri protagonisti incontrano altri anziani, e decidono di coinvolgerli nei loro spietati scherzi. Ma il tono cambia, non c'è

segue a pag. successiva

"Amici miei - Atto III" (1985) di Nanni Loy

segue da pag. precedente

più solo la gioia infantile della derisione fine a sé stessa, ma una solidarietà nuova, commovente, tra *ultimi*, tra vite che si avvicinano alla fine. Il film è disseminato di scene in cui la vecchiaia si fa protagonista muta ma implacabile. I corpi che non rispondono più, i volti stanchi, i silenzi improvvisi: elementi che spezzano la struttura comica, rendendola sempre più amara. Non si ride mai davvero a cuor leggero, in *Amici miei – Atto III*. Ogni risata è velata da un sottotesto di malinconia. Ogni burla è anche un addio. Nanni Loy accentua questi toni con una regia più contenuta, meno scoppiettante rispetto a Monicelli. La fotografia, i dialoghi, i tempi comici volutamente più lenti. Tutto concorre a creare un clima da crepuscolo, come se i personaggi, pur continuando a scherzare, sapessero che non avranno altre occasioni.

La morte come tema centrale

Il vero nodo tematico del film è la morte. Non solo come fatto biologico, ma come limite, come silenzio che avanza. La morte, nel film, è sempre dietro l'angolo, nel corpo del Mascetti, ormai devastato, nei discorsi accennati tra i protagonisti, nei decessi che si susseguono come intermezzi funebri in un'opera buffa stonata. I personaggi ridono, certo, ma in quella risata si cela il terrore dell'oblio. È una sfida alla morte: riderne prima che sia lei a prendersi tutto. La morte non è evitabile, ma può essere ridicolizzata. È l'unico potere che resta a chi ha perso tutto il resto. *Amici miei – Atto III* è questo, un sorriso amaro, un gesto di ribellione inutile eppure eroico.

Un film trascurato e sottovalutato

All'uscita nelle sale, il film fu accolto freddamente. Molti lo considerarono inferiore ai due precedenti, troppo malinconico, privo della brillantezza e della satira feroce che avevano reso celebre la saga. Ma col tempo, *Amici miei – Atto III* ha conquistato una nuova dignità critica. Perché è proprio in quel tono più mesto, più lento, più *vecchio*, che si cela la sua grandezza. È un film che non ha paura della tristezza. Non si rifugia nella nostalgia, né nella farsa pura. Mette in scena, con una leggerezza dolente, il momento più difficile della vita, la vecchiaia, la perdita, la morte. E lo fa senza mai perdere del tutto il tono comico, trasformando la risata in un gesto umano, disperatamente necessario. La prova degli attori, Tognazzi, Moschin, Celi, Montagnani, è di altissimo livello. Non più maschere, ma volti segnati, pieni di sfumature. Il loro affiatamento è straordinario, e rende credibile anche ciò che, sulla carta, potrebbe sembrare solo una ripetizione stanca del passato. Il film, oggi, ci parla forse più di quanto facesse negli anni '80. In un mondo che rimuove la vecchiaia, che teme la morte e glorifica la giovinezza, *Amici miei – Atto III* osa affrontare il tabù, con il sorriso storto di chi ha vissuto, ha perso, ma non ha smesso di prendersi gioco dell'inevitabile.

Nestore, l'ultima corsa: il crepuscolo di un mestiere e di un uomo

Nestore, l'ultima corsa (1994) è uno dei film più toccanti e coinvolgenti di Alberto Sordi, che qui non si limita a recitare, ma scrive e dirige con mano lieve e disincantata un'opera intima, crepuscolare, quasi testamentaria. Lontano dai toni più farseschi di altri suoi film, Sordi racconta la storia di un cocchiere romano, Gaetano Bernardini, che ha trascorso l'intera vita alla guida di un calesse trainato da Nestore, il suo vecchio cavallo. Quando i taxi e il turismo moderno spazzano via il suo lavoro, l'uomo si ritrova inutilizzabile come il suo fedele animale: inservibile, dimenticato, fuori tempo massimo. Ma dietro questo semplice spunto narrativo, il film costruisce una riflessione struggente sulla condizione dell'anziano, che non è solo una figura privata di forza e ruolo sociale, ma un simbolo collettivo del più debole in una società competitiva, mercificata, che ha perso ogni attenzione per la vicinanza, l'appartenenza, la condivisione. Sordi disegna il suo personaggio con tenerezza e ironia amara. Il cocchiere non è solo un uomo che invecchia, è un residuo vivente di un mondo che non c'è più. Non è più *richiesto*, non è tecnologico, non ha alcuna utilità per il mercato. Come molti uomini ai margini, non soltanto anziani, scartati, per dirla con Papa Francesco, dalla società contemporanea, è *fuori dal ciclo*, e dunque escluso, non ascoltato, invisibile. La realtà corre troppo veloce per accettare chi non riesce più a tenere il passo.

Nestore come specchio e simbolo

In questa parabola si intravede una critica profonda alla logica neoliberista e concorrenziale, che misura il valore dell'uomo solo in base alla sua produttività economica, e in cui chi non produce come richiesto è un peso da rimuovere. Nestore è lo specchio del protagonista, ma è anche un doppio simbolico: rappresenta tutta una civiltà spazzata via, la Roma popolare, artigiana, umana. La sua condanna alla macellazione è la morte concreta del passato, ma anche la distruzione di un modo di vivere basato su tempi lenti, dignità e rispetto per sé stessi e per gli altri. Se il tema dell'esclusione sociale è evidente, quello della solitudine esistenziale è ancora più tragico. L'uomo di Sordi non è abbandonato soltanto dalla società, ma anche dalla vita. Le sue parole rivolte a Nestore sono una sorta di monologo interiore, un flusso malinconico di ricordi, rimpianti e interrogativi senza risposta. Il cavallo non risponde, non può, e proprio in questo silenzio si misura la profondità del vuoto che circonda il protagonista, un po' come accade nel capolavoro di Robert Bresson, *Au hasard balthazar*, 1966, e nel celebre *Umberto D.* di Vittorio De Sica, 1952. Il mondo moderno appare ostile, freddo, privo di empatia. Nessuno si ferma, nessuno ricorda. Gaetano Bernardini è un uomo che vive in un tempo fuori dal tempo, e la sua unica possibilità di comunicazione è con chi, come lui, è destinato a sparire.

Un addio silenzioso e profondo

La morte, in questo contesto, non è più una tragedia ma quasi una liberazione. E' il ritorno alla pace dopo l'espulsione dal mondo, il momento in cui finalmente ci si congeda da una vita diventata estranea. Nestore, in questo senso, non è solo l'immagine della morte imminente, è il simbolo della compagnia nel morire, della fedeltà che resiste anche oltre l'utilità. E il film, nella sua dolcezza malinconica, suggerisce che forse il nostro vetturino non teme la fine, perché ciò che lo spaventa davvero è la vita priva di senso che gli rimane. Quello che più colpisce l'attento spettatore è il caos *escludente* di Roma, il ritrovarsi con gli altri solo per caso, la solitudine affollata cui siamo costretti, la memoria offesa dal tempo riempito soltanto di sopravvivenza. Un racconto senza intrecci, necessariamente lineare nel suo percorso descrittivo, autobiografico senza vergogna. Sordi ha trovato, finalmente, il coraggio di confessarsi, di raccontarsi senza pudore, in un'opera delicata e intensa, immersa in un quotidiano che non lascia spazio ad equivoci. L'attore-regista romano, con uno stile sobrio che non cede mai al sentimentalismo facile, ci regala un film di una profondità sorprendente. Nestore, l'ultima corsa è un'opera preziosa, pulsante, che tocca le corde più intime dell'animo umano. Il vecchio cavallo che si trascina stancamente per strada, in attesa dell'inevitabile sorte, come il vecchio uomo ormai privo di tutto, commuovono per la loro essenza semplice e disarmante. Con questo film, Sordi ci saluta con la sua voce più autentica, non solo quella del comico, ma anche quella dell'osservatore malinconico della vita, che sa vedere nelle piccole storie di un uomo e di un cavallo le grandi verità della nostra esistenza.

"Nestore, l'ultima corsa" (1994) di Alberto Sordi

Danilo Amione

Una possibile ricetta per la tutela e il rilancio delle sale cinematografiche nazionali

Si apprende dalle notizie di stampa che la Regione Lazio sta per varare una legge che consentirà di demolire le sale cinematografiche in disuso da almeno 10 anni, con riedificazione, aumento di cubatura e cambio di destinazione d'uso anche totale. Una legge che consentirebbe la distruzione di veri e propri monumenti del 900, precludendo per sempre alle future generazioni di poterne ammirare l'arte e il genio architettonico e strutturale di opere per l'epoca inedite ed ardite. Opere di mostri sacri della architettura novecentesca: Luigi Moretti, Adalberto Libera, Riccardo Morandi, Marcello Piacentini, Giorgio Calzabini, Innocenzo Sabatini, Eugenio Montuori, per citarne alcuni

Catello Masullo

Italia Nostra, Sezione di Roma, in quanto capofila del "Comitato SOS sale cinematografiche", nel corso di un evento/conferenza stampa presso la sede nazionale a Roma, viale Liegi 33, organizzata e condotta da me, ha proposto la sua ricetta per la tutela e il rilancio delle sale cinematografiche di tutta Italia. In larga parte abbandonate, nell'ultima settimana hanno chiuso ben 500 sale cinematografiche nel nostro paese. Un fenomeno in preoccupante aumento, con un rischio sempre più alto di cambi di destinazione d'uso e di demolizione, con irreparabile perdita del patrimonio architettonico/artistico di monumenti del Moderno (i più grandi architetti ed ingegneri del '900 hanno realizzato le sale più belle del mondo, con soluzioni originali, per l'epoca inedite ed ardite) e del patrimonio immateriale di indimenticabili luoghi identitari .

Interventi altamente qualificati hanno portato nuova luce sulla questione al centro del dibattito.

Rémi Guittet, "Attaché Audiovisuel" della sezione culturale della Ambasciata di Francia in Italia, ha illustrato la "ricetta francese" del sistema cinema, che consente alla Francia di emettere ai botteghini il triplo dei biglietti che si emettono nelle sale italiane. Un sistema che pone al centro l'eccezione culturale come perno. Con una regolamentazione sulle "finestre", il periodo di tempo che deve trascorrere tra l'uscita in sala di un film e la possibilità di visionarlo sulle piattaforme, che va dai 15 mesi per Netflix ai 17 mesi per Disney e valori più alti per le altre piattaforme. Elemento cruciale per garantire un alto numero di spettatori nelle sale. Una guida di riferimento autorevole, da parte del Centro Nazionale di Cinematografia, che favorisce il dialogo e gli accordi tra le varie associazioni di categoria. Una promozione culturale spinta ed educazione alle immagini sin dalle scuole materne. Seimila schermi e monosale diffuse su tutto il territorio.

Valerio Carocci, della Fondazione Piccolo America, gestore della sala Troisi di Roma, uno dei rarissimi "Terzi Luoghi" italiani, aperto 24 ore al giorno, tutti i giorni, animatore del "Comitato SOS sale cinematografiche", ha illustrato le buone pratiche di un esempio di successo crescente, che ha avuto 60.000 ingressi nel primo anno di apertura, 90.000 al secondo e 110.000 al terzo. Con trend in ulteriore crescita.

A Ostia c'erano tre cinema che proiettavano i film in prima visione, Il Cucciolo in via dei Pallottini (ora Teatro Nino Manfredi), il Sisto in Via dei Romagnoli e al Superga in viale della Marina, questi ultimi ora sale Bingo

Per la Soprintendenza Speciale Archeologia, Belle Arti e Paesaggio di Roma sono intervenuti L'Arch. Alessandra Centroni, responsabile dell'area funzionale del patrimonio architettonico, e il Dott. Alessio De Cristofaro, responsabile del patrimonio immateriale, i quali hanno fatto dichiarazioni di grande lucidità che fanno luce su una materia intricata. All'interno della Soprintendenza è stato costituito un gruppo di lavoro dedicato al censimento delle sale cinematografiche, che sarà aperto ai contributi delle associazioni e della società civile. Sono allo studio moderne forme di tutela, non limitata alla parte architettonica, ma estesa anche al valore identitario immateriale. L'indirizzo è verso una rifunzionalizzazione con il mantenimento della destinazione di spettacolo per la comunità e funzioni correlate. Compresa la tutela della parte storica e l'eredità immateriale e non la trasformazione in qualcos'altro. Nel rispetto del bilancio tra le esigenze della imprenditoria privata e l'interesse pubblico. Nel rispetto della Convenzione di Faro e del Decreto Cultura del Mic.

Il Cinema Maestoso di Roma inaugurato nel 1957 in via Appia Nuova su progetto dell'ingegnere Riccardo Morandi, aveva 2600 posti, chiuso definitivamente il 4 giugno 2018 nonostante una raccolta di firme che aveva coinvolto quasi tredicimila persone

La Professoressa Maria Grazia Turco, coordinatrice del "Comitato 100 Docenti Universitari" assieme al Prof. Silvano Curcio, ha riferito della fulminea adesione al Comitato di oltre cento docenti di Architettura e Ingegneria di Sapienza, Roma 3 e Tor Vergata ed ha realizzato un pregevole excursus storico sulla progettazione architettonica delle sale storiche.

Anna Maria Bianchi, Presidente della "Associazione Carte in Regola", ha posto l'accento su preoccupanti eliminazioni di tutele con le normative in discussione ed in particolare per i cambi di destinazione d'uso per gli edifici ricompresi nella carta della qualità. Senza perdere di vista il

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

cambiamento culturale in atto, che riconduce tutto alla logica del profitto.

Il prof. Maurizio Morandi ha raccontato dei 15 cinema progettati dal padre Riccardo, che si inserivano nel contesto urbano e che rendevano riconoscibile la funzione dall'esterno, dalla città.

L'evento è stato aperto e illuminato da un raggio di pura poesia di Silvano Agosti, monumento del cinema italiano, 58 anni di carriera come regista, sceneggiatore, montatore e una lunga esperienza di esercente cinematografico di qualità, il quale ha posto l'accento sulla magia del cinema in sala, in quanto le figure umane vi appaiono in dimensione tripla di quelle reali e le fa percepire agli spettatori allo stesso modo in cui i bambini percepiscono gli adulti, e ci fa quindi tornare bambini e ci fa sognare. Ponendo l'accento sull'importanza e sulla valenza culturale e salvifica del cinema d'autore: "se vedete un film d'autore, tornate a casa a braccetto di voi stessi, se vedete un film industriale, tornate a casa da soli".

Le conclusioni di Oreste Rutigliano, Presidente di Italia Nostra Roma, il quale ha apprezzato il gesto di coraggio della Soprintendenza a proposito delle Norme Tecniche di Attuazione del Piano Regolatore, emesse da Roma Capitale ed ha auspicato analogo gesto nei riguardi della Regione Lazio e della proposta di legge 171 sulla semplificazione urbanistica al presente in discussione.

Ed ha illustrato la ricetta di Italia Nostra per la tutela e il rilancio della sale cinematografiche di tutta Italia:

a) Accogliere ogni ispirazione utile a livello normativo ed organizzativo dal sistema francese che consente di avere il numero di frequentatori della sale triplo di quello italiano;

b) Promuovere la tutela e rifunzionalizzazione delle sale storiche con il mantenimento della destinazione di spettacolo per la comunità, allargandola a tutte le funzioni correlate, quali sale da ballo, parcheggi sotterranei sotto le sale, ove tecnicamente realizzabili, sale multimediali, laboratori e sale di comunità aperti al pubblico ed ogni altra funzione che renda sostenibile la gestione economica, con generalizzati incentivi di defiscalizzazione e trasferimento dei ricavi delle attività più lucrative a quelle di indispensabili presidi di cultura e socialità.

Cinema Rialto, Roma, via IV Novembre,(1952). Il Cinema Rialto era un edificio ad un piano, di piccole dimensioni. Forse aperto negli anni '30, è stato chiuso nel 1998, ora negozio di souvenir e l'auditorium come deposito.

Il cinema è stato protagonista dei 'Lunedì del Rialto', organizzati dal "Circolo di cultura cinematografica Charlie Chaplin", cicli monografici mensili.

La storia inizia nel 1949 quando un gruppo di giovani, Ivano Cipriani, Mino Argentieri ed altri, danno vita al Centro cinematografico popolare che svolgeva le proprie proiezioni e discussioni presso il cinema Esperia (del Sindacato poligrafici) a Trastevere. Le proiezioni, dedicate in modo particolare al cinema "non visto" per motivi di censura o di mercato, ottengono un grande successo di pubblico, ma forte resistenza da parte delle autorità. Viene così presa la decisione di trasformare il Centro cinematografico in cineclub, autonomo dal sindacato, che offre più margini di garanzia e di continuità.

Nel 1950, quindi, nasce il "Circolo di cultura cinematografica Charlie Chaplin" (aderente alla Federazione Italiana dei Circoli del Cinema- FICC), fondato da Cipriani, Argentieri e amici, che si rivolge ai giovani, agli intellettuali, ai cinefili, attivo fino al 1974: era, per la sua intensa attività, tra i principali luoghi di incontro del mondo culturale cinematografico capitolino.

Tra i soci del circolo vi erano Renzo De Felice, Giulio Carlo Argan, Palma Bucarelli, Sergio Sollima, Carlo e Piero Melograni, Galvano Della Volpe, Franca Angelini, Marcello Argilli, Dario Micacchi, Maurizio Calvesi, Giorgio Di Genova, Valentino Parlato, Pietro Ingrao, Alberto Abruzzese e numerosi altri.

Nella foto del 1952, è raffigurato il Cinema Rialto, prima di una proiezione del Chaplin. Sono riconoscibili, sotto il manifesto, dalla parte sinistra Ivano Cipriani con il cappotto scuro, accanto a sinistra, Mino Argentieri con il cappottone chiaro, quasi di spalle, e accanto a Cipriani, a destra con il Montgomery, Callisto Cosulich. A destra nella foto ci sono anche poliziotti in divisa (e in borghese) sempre presenti perché il Circolo era considerato un luogo "eversivo".

A cura di Catello Masullo

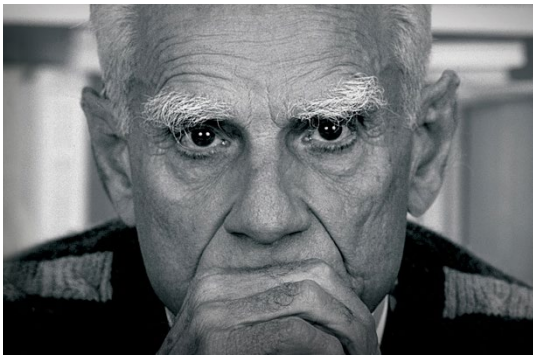
Comitato
SOS
Sale Cinematografiche

Diari di Cineclub è tra le Associazioni civili e culturali aderenti al costituito, in modo spontaneo e informale, "Comitato SOS sale cinematografiche di Roma" (per l'elenco completo ved. https://www.italianostraroma.org/appello-sos-cinema.html)

Moravia e il cinema. Un intellettuale tra letteratura e grande schermo

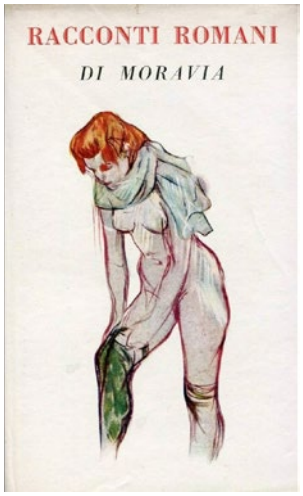
Fabio Massimo Penna

Quello tra Alberto Moravia e il cinema è un rapporto speciale. L'opera dello scrittore romano è stata spesso adattata per il cinema, dal romanzo d'esordio *Gli indifferenti* (1929) portato sul grande schermo da Francesco Maselli nel 1964, a *La ciociara* (1957) dal quale, nel 1960, Vittorio De Sica ha tratto la pellicola omonima (il ruolo di Cesira valse l'oscar a Sophia Loren) fino a *La romana* (1947) che Luigi Zampa traduce in film nel 1954 e a *La noia* (1960) ridotto per il cinema da Damiano Damiani nel 1963. A quella di scrittore Moravia affianca l'attività di giornalista, per la quale collabora con la rivista L'Espresso curandone una rubrica cinematografica (nel 1975 una raccolta di articoli è stata pubblicata con il titolo di *Al cinema*). Inoltre, il suo grande interesse per le discipline dello spettacolo lo porta a scrivere opere teatrali quali *La mascherata* (1945), *Beatrice Cenci* (1955), *Una cosa è una cosa* (1965), *Il dio Kurt* (1967) e *La vita è gioco* (1970). Il "caso Moravia", nell'ambiente letterario italiano, esplode nel 1929, quando il ventiduenne scrittore romano pubblica *Gli indifferenti*. Romanzo di impianto teatrale (pochi personaggi in un testo improntato alle aristoteliche unità di tempo e di luogo) *Gli indifferenti* alza il velo che, in maniera ipocrita, copre l'ignavia con la quale la borghesia italiana ha affrontato l'ascesa del fascismo. Insensibili a ciò che accade intorno a loro, gli Ardengo (Mariagrazia, Carla e Michele) sembrano interessati unicamente al sesso e al denaro. Si tratta di personaggi passivi, velleitari, che ricordano i protagonisti delle commedie di Anton Cechov che sono creature "che non lottano; non hanno volontà; oppresse e vinte a priori dalla fatalità nemica, le si abbandonano paralizzate" (Silvio D'Amico, *Storia del teatro drammatico*, Bulzoni editore, Roma, 1982). Ciò che interessa a Moravia è mostrare la corruzione della borghesia italiana durante il ventennio. L'opera subì pesanti attacchi dalla stampa vicina al fascismo e la stessa pubblicazione del romanzo fu travagliata. Quella dello scrittore romano è una risentita polemica antiborghese che ne condanna senza appelli la compiacente accettazione della presa del potere da parte di Mussolini. Dopo l'insuccesso de *Le ambizioni sbagliate* (1935), l'uscita nel 1941 del romanzo *La mascherata* (in seguito ridotto per il teatro) procura a Moravia nuovi problemi con la censura di regime per le allusioni all'Italia fascista. Con *Agostino* (1943) affronta le difficoltà di scoprire il sesso di un tredicenne ragazzo borghese di ottima famiglia, la cui estrazione sociale nega quelle esperienze delle quali possono, invece, godere i ragazzi del popolo. *La romana* (1947) è l'affresco della vitale aderenza alla vita di una ragazza popolana, la cui disponibilità viene sfruttata da uomini corrotti per avviarla alla prostituzione. *La ciociara* (1957) narra le vicissitudini di una madre e una figlia costrette, tra il 1943 e il 1944, a lottare per la sopravvivenza. A causa del trauma della guerra e di uno stupro subito le due donne non potranno più essere le stesse di prima. Nel 1960 Moravia pubblica, con grande successo, *La noia* romanzo che racconta l'incapacità di confrontarsi con la realtà del pittore Dino, appartenente a una benestante famiglia borghese, che vive un'intensa relazione con la giovane modella Cecilia. Neanche questo rapporto riesce a sottrarlo dalla sua sensazione di lontananza morale e psicologica dagli altri e dal mondo concreto. Incapace di "possedere" Cecilia, Dino accetta che ella viva al di fuori di lui, riservando a sé stesso solo la possibilità della passiva contemplazione. Giacomo Debenedetti, nella sua acuta analisi del testo, evidenzia le peculiarità strutturali e tecniche che rendono il romanzo di Moravia unico nel suo genere: "enuncia, in generale, quasi in astratto, o come si dice, saggisticamente, una posizione, un atteggiamento, un vicendevole contegno dei protagonisti in una certa fase della loro vicenda: quasi soltanto l'andamento caratteristico, il tipo di profilo della loro storia in quel periodo. Dopo di che si limita a spiegare, a colorire quell'enunicato astratto con uno o più esempi; dichiara in maniera esplicita che prende uno o due, quali siano, dei fatti, tutti equivalenti, che valgono a far vedere in concreto ciò che succedeva nella situazione indicata" (Giacomo Debenedetti, *Il romanzo del Novecento*, Garzanti editore, 1987). Qui lo scrittore romano vira, diremmo quasi in senso naturalistico, verso l'ibridazione tra il romanzo e il saggio, mettendo sotto la sua lente di ingrandimento atteggiamenti psicologici tipici e indeterminati alla maniera di un trattato scientifico. Di notevole valore letterario sono le sue raccolte di racconti: *Racconti romani* (1954) e *Nuovi racconti romani* (1959). Anche nel campo della saggistica la sua alta temperie intellettuale ha lasciato opere importanti dal volume *L'uomo come fine e altri saggi* (1963), *La vita interiore* (1978), nel quale analizza acutamente le situazioni che hanno portato alla nascita del fenomeno del terrorismo, *Impegno controvoglia* (1981), che raccoglie pensieri sul proprio coinvolgimento nella politica italiana, *L'uomo che guarda* (1985) insieme di riflessioni sui comportamenti e sugli impulsi umani.



Alberto Moravia (1907 – 1990)

"Agostino" (1962) di Mauro Bolognini



"La ciociara" (1960) di Vittorio De Sica

"Gli indifferenti" (1964) di Francesco Maselli

Fabio Massimo Penna

Il cinema come spazio per sentire, pensare e crescere con le emozioni

Vito Ostuni

Il cinema, come ogni arte che si rispetti, non riflette semplicemente il mondo: lo attraversa, lo decifra, ne rivela le pieghe più nascoste. E tra le sue molteplici funzioni, estetica, politica, sociale, ve n'è una spesso trascurata ma fondamentale: la funzione emotiva. Da sempre, la settima arte ci guida in un viaggio dentro e fuori di noi, laddove le emozioni non sono solo rappresentate ma vissute, riconosciute, trasformate. Il buio della sala si fa così spazio interiore, luogo dove lo spettatore incontra se stesso attraverso le vite degli altri.

La teoria dell'intelligenza emotiva sviluppata da Daniel Goleman ci invita a leggere l'esperienza emotiva non come semplice reazione ma come forma di intelligenza, capace di orientare pensieri, scelte, relazioni. Saper riconoscere un'emozione, saperla modulare, riuscire a cogliere il vissuto emotivo dell'altro: sono capacità tanto invisibili quanto decisive nella vita quotidiana, ma anche nella fruizione e nella creazione artistica.

Questo articolo nasce dal desiderio di osservare il cinema attraverso la lente dell'intelligenza emotiva. Non solo per spiegare i film, ma soprattutto per abitare le emozioni che generano. Per comprendere come certe opere riescano a toccare corde profonde dello spettatore, mettendolo in dialogo con se stesso. Perché, forse, ogni grande film è anche una lezione di empatia.

Nel 1995 Daniel Goleman, psicologo e giornalista scientifico, pubblica *Emotional Intelligence*, un libro destinato a lasciare un segno profondo nel modo in cui pensiamo (o evitiamo di pensare) alle emozioni. Goleman parte da un'intuizione semplice ma rivoluzionaria: il successo nella vita e nei rapporti umani, non dipende solo dal quoziente intellettivo o dalle competenze tecniche, ma dalla capacità di comprendere e gestire il proprio universo emotivo. Una forma di intelligenza, dunque, che ha meno a che fare con la logica e molto più con l'empatia, l'ascolto, la regolazione di sé.

Goleman articola l'intelligenza emotiva in cinque dimensioni fondamentali:

Consapevolezza di sé – riconoscere le proprie emozioni mentre si manifestano, dare loro un nome, comprenderne l'origine.

Autoregolazione – imparare a contenere e canalizzare impulsi e reazioni emotive, senza reprimerli ma nemmeno esserne schiavi.

Motivazione – coltivare una spinta interiore che orienti le scelte e la resilienza, al di là del riconoscimento esterno.

Empatia – entrare nel mondo emotivo dell'altro, coglierne i segnali anche quando non sono verbalizzati.

Abilità sociali – costruire relazioni efficaci, gestire conflitti, comunicare in modo emotivamente intelligente.

Nel contesto cinematografico, queste competenze diventano strumenti di lettura e, al tempo stesso, oggetti di rappresentazione. Ogni film, almeno quelli che non si accontentano di narrare ma cercano di incarnare la complessità dell'umano, è un esercizio di consapevolezza emotiva, per chi lo crea e per chi lo guarda. La sceneggiatura, la regia, la recitazione, perfino il montaggio o la colonna sonora: tutto concorre a costruire un'esperienza sensoriale ed emotiva che non si limita a mostrare emozioni, ma le fa vivere.

Ecco allora che lo spettatore, lungi dall'essere un consumatore passivo, si ritrova coinvolto in un vero e proprio percorso esperienziale. Il cinema non soltanto rappresenta le emozioni: le allena, le interroga, le sfida. Diventa, in altri termini, una palestra emotiva. E' a partire da questa idea che si sviluppa la prossima riflessione: come il cinema possa fungere da spazio attivo di educazione emotiva, capace di far emergere e affinare quelle competenze che Goleman ci invita a riconoscere come decisive per la nostra umanità.

Guardare un film, spesso, significa molto più che seguire una storia: significa attraversare emozioni che non ci appartengono ma che, per un'ora e mezza, diventano nostre. Significa sentire il cuore stringersi per un personaggio che non esiste, o ritrovare un frammento di sé nello sguardo silenzioso di un volto in primo piano. Il cinema ha questa capacità unica di avvicinare ciò che normalmente resta distante: i vissuti degli altri, le emozioni rimosse, i conflitti che ci abitano senza nome.

In questo senso, la sala cinematografica o anche lo schermo di casa, se vissuto con la giusta attenzione, può essere intesa come uno spazio di esercizio emotivo. Ogni film diventa una sorta di laboratorio in cui allenare la consapevolezza di sé, affinare l'empatia, riflettere sulla propria capacità di affrontare il dolore, la rabbia, la paura. Non a caso, molte opere che rimangono nella memoria collettiva non lo fanno solo per il valore estetico o narrativo, ma per l'intensità emotiva che riescono a generare e contenere.

Il processo non è solo immedesimativo. non si tratta semplicemente di sentire come il personaggio, ma di osservare, con la distanza protetta dello schermo, dinamiche emotive complesse, che a volte nella vita reale ci travolgono o ci confondono. Il cinema permette di esplorare la rabbia senza distruggerci, il lutto senza perderci, la gioia senza illuderci. In questo senso, guardare un film diventa un atto profondamente psicologico: uno specchio che ci restituisce emozioni magari dimenticate, ma ancora vive. Ed è proprio in questa zona di risonanza che si attiva l'intelligenza emotiva. La consapevolezza, l'empatia, la capacità di elaborare e contenere: tutte queste funzioni trovano nel cinema un territorio fertile. I grandi registi lo sanno bene, e non a caso molti di loro costruiscono i propri film come mappe emotive, itinerari sensibili tra mondi interiori e conflitti interpersonali.

Ma come si traduce tutto questo in termini concreti? Ecco alcuni film che, in modi diversi, mettono in scena e ci fanno vivere le cinque competenze dell'intelligenza emotiva di Goleman.

Come precedentemente detto, l'intelligenza emotiva, secondo Daniel Goleman, si articola in cinque competenze fondamentali: consapevolezza di sé, autoregolazione, motivazione, empatia e abilità sociali. Il cinema, con la sua capacità di raccontare storie e suscitare emozioni, offre numerosi esempi che incarnano queste competenze. Eccone alcuni:

1. Consapevolezza di sé – Inside Out (2015, regia di Pete Docter)

Questo film d'animazione della Pixar esplora la mente della giovane Riley, personificando le sue emozioni principali. Attraverso le avventure di gioia, tristezza e le altre emozioni, il film mostra come la consapevolezza e l'accettazione delle proprie emozioni siano fondamentali per comprendere se stessi e affrontare i cambiamenti della vita.

"Inside out" (2015) di Pete Docter

2. Autoregolazione – Il negoziatore (1998, regia di F. Gary Gray)

In questo thriller, il protagonista Danny Roman, interpretato da Samuel L. Jackson, è un negoziatore della polizia accusato ingiustamente di omicidio e corruzione. Per dimostrare la sua innocenza, prende in ostaggio alcune persone, mantenendo però un controllo straordinario sulle proprie emozioni in situazioni di estrema tensione. Il film illustra come

segue a pag. successiva

"Il negoziatore" (1998) di F. Gary Gray

segue da pag. precedente

l'autoregolazione emotiva sia cruciale per gestire conflitti e pressioni.

3. Motivazione – La ricerca della felicità (2006, regia di Gabriele Muccino)

Basato su una storia vera, il film segue Chris Gardner, interpretato da Will Smith, un uomo che, nonostante le difficoltà economiche e personali, lotta con determinazione per costruire un futuro migliore per sé e suo figlio. La sua perseveranza e la capacità di mantenere la motivazione anche nei momenti più bui rappresentano un esempio potente di questa competenza emotiva.

4. Empatia – Wonder (2017, regia di Stephen Chbosky)

Il film racconta la storia di Auggie, un bambino con una malformazione facciale che affronta il difficile ingresso in una scuola pubblica. Attraverso le diverse prospettive dei personaggi, il film promuove la comprensione e l'accettazione delle differenze, mostrando come l'empatia possa abbattere pregiudizi e costruire relazioni significative.

5. Abilità sociali – L'attimo fuggente (1989, regia di Peter Weir)

Ambientato in un collegio maschile conservatore, il film segue l'insegnante John Keating, interpretato da Robin Williams, che ispira i suoi studenti a pensare con la propria testa e a vivere con passione. Attraverso la poesia e la filosofia, Keating insegna ai ragazzi l'importanza della comunicazione autentica e delle relazioni profonde, evidenziando il valore delle abilità sociali nell'interazione umana.

Questi film dimostrano come il cinema possa essere un potente strumento per esplorare e comprendere le diverse sfaccettature dell'intelligenza emotiva, offrendo spunti di riflessione e modelli di comportamento che possono arricchire la nostra vita emotiva e sociale.

Se l'intelligenza emotiva è una competenza che si può apprendere e sviluppare nel tempo, allora il cinema può diventare, a pieno titolo, un agente educativo. Non nel senso didattico del termine, non come strumento per insegnare qualcosa, ma come luogo di esperienza, stimolo alla riflessione, generatore di consapevolezza.

Ogni spettatore, davanti a un film, è chiamato non solo a osservare ma a sentire, a reagire, a prendere posizione. Le emozioni che un film suscita, se accolte e rielaborate, possono diventare occasioni di apprendimento interiore. In questo senso, il cinema si avvicina all'arte del racconto orale delle culture antiche, in cui la narrazione serviva non solo a intrattenere, ma a trasmettere valori, a porre domande, a formare coscienze.

"La ricerca della felicità" (2006) di Gabriele Muccino

Questa potenzialità educativa è stata colta da numerosi contesti professionali. In ambito scolastico, per esempio, l'uso di film come *Wonder*, *Billy Elliot*, *Coco* o *La vita è bella*, si è rivelato utile per stimolare nei ragazzi l'empatia, la riflessione sul dolore, il riconoscimento delle emozioni. Pensiamo al cinema come viene impiegato nella cosiddetta "cinematerapia" o come supporto nei laboratori emotivi, dove lo spettatore può confrontarsi con vissuti simili o diversi dai propri, in uno spazio di elaborazione collettiva.

"L'attimo fuggente" (1989) di Peter Weir

Ma anche al di fuori dei contesti formali, il cinema agisce. Spesso è un film a farci porre per la prima volta una domanda su noi stessi, a farci sentire qualcosa che non riuscivamo a nominare, a mostrarci una possibilità di relazione che non avevamo considerato. In questo senso, ogni visione può essere educativa, se accompagnata da uno sguardo vigile e da un cuore aperto.

Il cinema, dunque, non è solo arte o intrattenimento: è anche una forma di pedagogia emotiva. Ci insegna senza impartire lezioni, ci commuove senza spiegarci perché. Ed è proprio in questa sua capacità di agire nel profondo che risiede forse la sua forza più grande.

In un'epoca in cui il tempo dell'ascolto sembra soccombere al ritmo frenetico della connessione, e il sentire rischia di essere relegato ai margini della razionalità, il cinema ci ricorda che le emozioni non sono un inciampo, ma una via. Una via per conoscere noi stessi, per comprendere l'altro, per abitare più pienamente la vita. La teoria dell'intelligenza emotiva di Daniel Goleman ci fornisce un linguaggio per nominare questa via; il cinema, con la sua forza evocativa, ci invita a percorrerla.

Le storie raccontate sullo schermo diventano così più che finzione: diventano specchi, mappe, bussole interiori. Ogni inquadratura può aprire una breccia nella corazza emotiva con cui spesso ci difendiamo dal mondo. Ogni dialogo può attivare un pensiero nuovo, un ricordo sopito, un desiderio inespresso. In questo senso, il cinema è una forma di cura. Non nel senso medico del termine, ma in quello più profondo e antico: prendersi cura dell'umano.

Guardare un film non ci cambia automaticamente, ma può predisporci al cambiamento. In un tempo che spesso ci abitua alla superficialità, l'intelligenza emotiva è una forma di resistenza. Il cinema, da parte sua, può essere l'alleato più potente di questa resistenza silenziosa e necessaria.

Vito Ostuni

Un giovane sessantenne. Laureato in scienze organizzative e gestionali, ha conseguito il diploma di professional counselor, è laureando in psicologia. Si è formato come attore e regista, presso varie scuole teatrali.

"Wonder" (2017) di Stephen Chbosky

Un passo alla volta, il Circo Massimo trema: quello che la musica può fare

8 aprile: nella Roma nuda di un martedì sera da cinefili e da buongustai, il cuore di Trastevere ha pulsato al ritmo di *Un passo alla volta*

Fernando Rizzo

Nella discrezione conviviale e calorosa del *Nuovo Sacher*, la platea, folta e sorpresa, ha accolto Nanni Moretti con un fragoroso applauso di bentornato.
Divertente e divertito lui e con più vitalità che mai, come il progetto celebrato.
Voglio che le cariche importanti, dove si decide per il mondo, vengano assegnate solo a donne, madri di figli. Sarei così curioso di vedere, se all'interno delle loro decisioni, riuscirebbero a scordarsi il loro futuro. Scritta con un toccante Daniele Silvestri in stato di grazia e con avvio cantato da Niccolò Fabi, suona auspicio irrealizzabile e riecheggia oggi come ancor più severo monito agli abissi delle cronache di uno spazio e di un tempo con noi pressoché inermi spettatori.
Così inizia il brano che dà il titolo a un disco che più si consuma meglio si assapora.
È la traccia che mette il punto a *Il padrone della festa.*
È penultimo bis del bis, dopo le oltre 30 canzoni delle 3 ore del concerto del 6 luglio '24 al Circo Massimo.
È la frase, che forse più si staglia e resta, nelle anime che così saluta il lungometraggio diretto da Francesco Cordio, con l'aiuto di Riccardo Sinibaldi.
100 minuti di testimonianze e di vivaci intrecci, tra racconti, minuziose prove, *backstage* e palco.
L'album, da amore già al primo ascolto, è uno di quelli da risentire di notte in autostrada o, rimanendo attorno a Roma, anche facendo l'intero giro del Grande Raccordo Anulare. Ci si sorprenderebbe di un suo rinnovato sublimarsi di significato e di come suoni sempre meglio, con i suoi arrangiamenti accurati. Ciò, grazie ai contenuti stratificati e ai sentimenti sedimentati nei suoi testi, tutti finemente cesellati. Il che sovente accade quando si riapre, come uno scrigno, un libro, che già si è letto, ma che rivela di poter sciogliere ancor meglio nodi, perché nel mentre ci si è evoluti.
Nell'incanto della poesia di Max Gazzè, ciò s'invera nell'idillico fluire di richiami eterei, come quello al *suono che sbatte addosso come un vento di cristallo*, sull'onirico finale del susseguirsi di rumori e suoni di "Alzo le mani" o come nell'immagine di uno dei *silenzi mai diventati parole*, quello dei *respiri sui vetri di treni in partenza*, che già da sola è Cinema. Ne "Il Dio delle piccole cose" (registrata in Studio con il pregevole violoncello del maestro Luca Pincini), ciò si deve pure al soave tocco di Gae Capitano e di Francesco Gazzè, qui anche arrangiatore e già complice della resina che nella voce del fratello Max è divenuta ambra.
Ammirevole anche la scelta di un *volere fermarsi*, diverso da un volersi fermare, in "Spigolo tondo", scritta a sei mani, concordi che *la visione comica di una tragedia fa*(ccia) *risparmiare il tempo* e che – come già nelle curvilinee e visionarie opere del venerabile Antoni Gaudí, "architetto (imitatore) di Dio" – *La Natura non propone angoli retti, è una sinfonia di contorni inesatti e da sempre si oppone al teorema dell'uomo, che la vuole inquadrare*... Quando anche le sfumature rivelano l'essenza.
Un tale e armonioso accordarsi di identità non si sarebbe realizzato – come evocato dagli stessi tre cantautori romani, già padri – se non per l'osmosi della creativa intesa *tra intervalli di vento e terra rossa*, su di *un ponte* che *collega i modi di pensare*, lungo un viaggio *con le scarpe nelle mani* o al collo. Il tutto, nel bisogno di riunirsi e di ritrovarsi, verso le terre sorelle del Sudan del Sud, anche per non lasciarsi invecchiare dal *sole. che brucia chi sta fermo di più. Questa partenza è la mia fortuna... Che il giorno liberi la nostra notte... che la pianura calmi la paura:* "Life is sweet" nasceva così, in una missione umanitaria che Fabi aveva promesso a *Medici con l'Africa CUAMM*, ma innanzitutto a se stesso e alla quale i suoi due fratelli nell'arte non potevano mancare.
Da lì, il tour dall'Europa all'Italia, che si coronò della luce di una luna estiva e piena, nella loro natìa e amata città eterna, al *Rock in Roma* di Capannelle.
Dieci anni dopo, l'idea di un'unica data, di un concerto unanime, non di un solo concerto corale, ma di un concerto in coro.
Cinquantamila, entusiastiche voci, un raduno spontaneo di amici che non sapevano di esserlo, partiti da ogni dove e che hanno respirato un'atmosfera quasi irreale, in una Capitale già da giorni afosa, ma per quella sera

segue a pag. successiva

Fabi, Silvestri e Gazzè con l'autore dell'articolo e altri amici, davanti al "Nuovo Sacher" la serata della proiezione

segue da pag. precedente

no, magicamente. Così per tutti, l'abbraccio di un'antichissima Arena, resa talmente viva, che anche la terra sotto i piedi, sul finale, è arrivata a farsi sentire, a vibrare, facendo tremare le gambe in quell'emozione unisona.
Quest'alchimia, questo abitare un sogno, nella cultura giapponese, ha un proprio nome: *Kokoro* ovvero la centratura perfetta tra spirito, mente e cuore. Così ricorda il colto e virtuoso Max Gazzè, in una delle interviste dei tre protagonisti, sempre curiose, a intervallare le riprese raccolte dalle 16 macchine da presa accese per la festa.
Il documentario offre un respiro profondo e riconciliante, che suscita insieme riflessione e gioia.
In un presente liquido, dove in troppi osano scrivere e parlare e quasi nessuno sa più né vuole leggere o ascoltare, almeno per più di un *frame*, dove pochi ormai aggiustano relazioni come oggetti, molti pezzi portano al tempo stesso in due diversi posti. In risposta alle ripetute esortazioni in coro, che si aprono e chiudono con *"Chi vuole scrivere, impari prima a leggere… chi vuole amare, prima deve imparare a rinunciare"*, non manca anche il sollievo e l'ostinata leggerezza di un'eterna giovinezza, che con tenace coraggio arriva poi nel passaggio *ho perso tempo e lo perdo ancora, esco di casa soltanto all'ora in cui devo arrivare* (che rimanda pure a "Zona Cesarini"), della meravigliosa "Come mi pare". È questo il pezzo con cui il film si apre, ma che non si arriva ad ascoltare intero, per i tempi filmici canonici, nell'agile montaggio di Giogiò Franchini, su di un girato smisurato, sbobinato da Riccardo Giannetti.
"Salirò" è ogni volta immancabile liberazione, che si accompagna alla consapevolezza lucida e lucente de "Il mio nemico" o di "Argentovivo" o alla splendente tenerezza di "Occhi da orientale", dedicata alla neonata figlia e in chiave acustica, firmate dal "leone" Daniele Silvestri, ispirato, autentico, irresistibile.
Fabi commuove con la delicatezza del suo intimismo lirico, come in "Facciamo finta" o "Costruire", terapeutiche e nel duetto di "Mentre Dormi" con Gazzè.
Incalzante l'inventiva nel *match* de "L'Avversario", che nel live è anche ben orchestrato incontro e tripudio di tutti gli strumenti insieme.
Se son già più belle le canzoni a due voci, figuriamoci queste, cantate da tre amici.
Edificante la maturità dei loro menestrelli e al contempo trovatori, ancora una volta insieme e che – sorridendo, con gli occhi verso il basso, avevano già e hanno lasciato intendere – potranno tornarlo anche in una prossima puntata.

Da sx a dx: Il regista Francesco Cordio con Nanni Moretti, Silvestri, Fabi e Gazzè

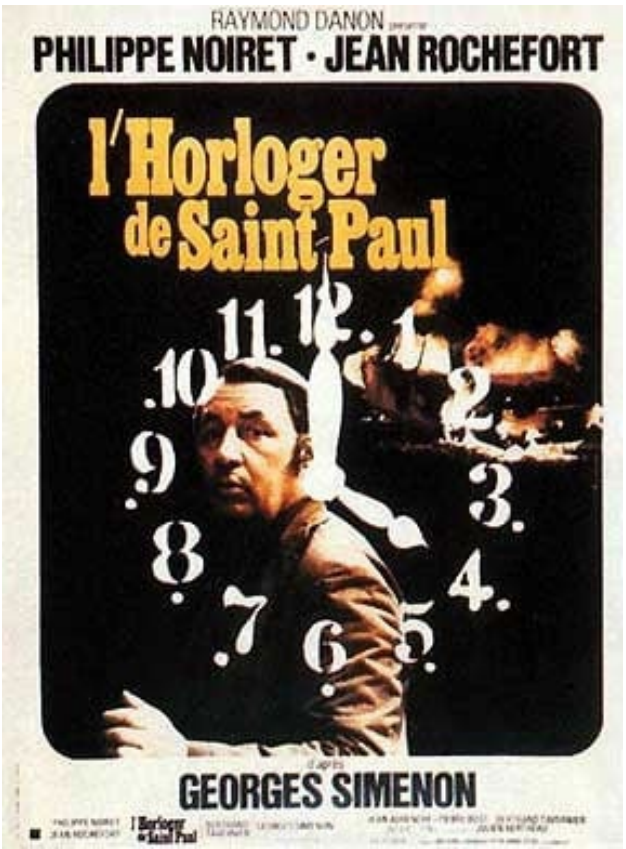
Il longevo sodalizio del trio nasceva più di trent'anni fa, nel sempreverde "viavaio" delle *Jam session* – possibile incontrarvi da Lucio Dalla a Jon Bon Jovi – a "(Il) Locale" de(l) "Vicolo del Fico". Pensavano tutti si chiamassero così, almeno fino a quella sera.
Alla sua prima apparizione, appena dopo l'ultimo dei due recenti incidenti di percorso, il piacere di trovare nelle gustose vesti di presentatore, il padrone di una casa accogliente, che porta il nome della torta viennese della quale – lo stesso Moretti confessa, ironizzando – non ne può ormai quasi più, così come delle domande sul barattolo di nutella di "Bianca". Insieme si è così scoperto che entrambi i luoghi rivendicano i loro nomi originari, rispettivamente Locale, senza "il" e anche "Vicolo del Fico", giusto a due passi da piazza Navona, ma sempre senza articolo. Da qui, spassosi giochi di parole.
Un passo alla volta, in anteprima al *BIF&ST* di fine-marzo, prodotto da Fandango, in associazione con OTR Live, in collaborazione con RAI Documentari e con il sostegno del Ministero della Cultura, è uscito dal 7 al 9 aprile. Ben distribuito, seppur per soli 3 giorni infrasettimanali, come pressoché sempre e purtroppo accade per questo genere, ha avuto richieste repliche anche dopo le date previste.
Un successo è stato – e sempre è – l'energia variopinta della quale Gazzè, maestro di sofisticato ingegno e di acribia compositiva, sappiamo essere capace e della quale è stato a sua volta ricolmato quella sera, in cui era scoccato il suo cinquantasettesimo compleanno. Una ricorrenza acclamata in un caleidoscopio di luci e suoni, come quello delle tonalità e degli accordi de "Il solito sesso". Un capolavoro già reso nel 2008 estatico con Paola Turci e Marina Rei, talmente cangiante, da far rischiare qualche errore, sebbene ai più impercettibile, anche a musicisti, compagni di sempre, "pezzi di cuore" come una famiglia: a partire da Piero Monterisi, batterista ex Tiromancino, dalle tastiere di Gianluca Misiti, passando per i tanti fiati di Max Dedo e per le percussioni e tromba di José Ramón Caraballo Armas, apprezzato polistrumentista di origine cubana, arrivando alle chitarre di Adriano Viterbini e di Roberto Angelini, già loro fan.
Si sono ritrovati, così, degli amici che sono cresciuti insieme, come lo sono stati i compagni di classe, infanzia, casa e studio, John e Paul, della leggenda Beatles. Si sono ritrovati, come quei pongisti amatoriali che, già giovanissimi, quando giocavano a tennistavolo – piace pensare – non lo facevano tanto gareggiando a punti, ma solo per il gusto dello scambio, del dialogo, nel palleggio, ingannando il tempo, galleggiandovi al di sopra e sapendo così superarlo insieme: e noi con loro, grazie a loro e alla loro musica.
Last but not least, un ringraziamento speciale va ai tre, per essersi resi accessibili come amici di sempre, sinceri, disponibili e a generosa oltranza, anche dopo la proiezione, non sapendo chi fosse cronista o chi fosse lì solo per amore. Si sono fatti trovare per donare a chiunque il privilegio di sentirli vicini, di rivolgere loro domande sull'amato mondo di parole e note che accomuna e così di stare semplicemente insieme.
Il che è in perfetto ossequio a *Il padrone della festa*, che invita ad aver cura del prossimo e del Creato, perché *ciò che ti riguarda, mi riguarda, come ciò che lo riguarda, ti riguarda.*
Che poi – si sa – modestia e umiltà sono doti di uomini egregi e ai quali non serve autocelebrare la propria autorità e incensarsene, ergendo muri di distanza altera. Si riconosce così loro autorevolezza orizzontalmente e di più ancora saltando, come da quelle centomila mani al cielo: quello che la musica – e a qualunque età – può fare.

Fernando Rizzo

L'orologiaio di Saint-Paul (L'horloger de Saint-Paul, 1974)

Antonio Falcone

Lione, 11 marzo 1973. Come tutte le domeniche, Michel Descombes (Philippe Noiret), professione orologiaio, sta trascorrendo la serata in trattoria con gli amici. Dalla radio giungono le ultime notizie relative ai risultati del secondo turno delle elezioni legislative, che danno per vincente la coalizione di centro destra. Tra commenti salaci, le solite chiacchiere e qualche risata, giunge il momento dei saluti, anche se il nostro s'intrattiene ancora con Antoine (Jacques Denis), confidente di vecchia data. Passeggiano lungo le vie cittadine e si ritrovano a parlare del figlio di Michel, Bernard (Sylvain Rougerie), vent'anni, della sua scelta di abbandonare il liceo e frequentare l'Istituto Tecnico per poi lavorare in fabbrica. Rammenta come, dopo il divorzio dalla moglie, morta da qualche tempo, lo abbia cresciuto praticamente da solo, forse non comprendendone in piena aspettative e aspirazioni una volta che stava avviandosi verso l'età adulta. Il mattino dopo, Michel si appresta ad aprire la sua bottega, sita nello stesso stabile dove abita col figlio, nell'antico quartiere di Saint-Paul, quando gli si parano innanzi due agenti di polizia a chiedere informazioni sul suo furgoncino, per poi dare un'occhiata al laboratorio e all'abitazione, invitandolo infine a seguirli al commissariato. Lungo il tragitto l'artigiano avrà modo di notare il proprio mezzo fermo sul ciglio di una strada, luogo dove si recherà poco dopo, accompagnato dal commissario Guilboud (Jean Rochefort), il quale lo informa di come il figlio sia fuggito con la coetanea Liliane Torrini (Christine Pascal), dopo aver ucciso tale Razon, guardia giurata della fabbrica dove i due ragazzi lavorano, e dato fuoco alla sua auto... *L'horloger de Saint-Paul* costituisce l'esordio nei lungometraggi del regista Bertrand Tavernier (1941-2021), dopo aver debuttato nel 1963 dirigendo l'episodio *Baiser de Judas* nel film collettivo *Les baisers*, cui seguì, ancora all'interno di una pellicola che vedeva coinvolti più autori (*La chance et l'amour*, 1964), la regia dell'episodio *Une chance esplosive* e poi la ripresa dell' attività di critico cinematografico e sceneggiatore. L'opera in esame, inoltre, diede il via ad una lunga e proficua collaborazione con l'attore Philippe Noiret e con gli sceneggiatori Jean Aurenche e Pierre Bost, che contribuirono insieme al cineasta francese all'adattamento del romanzo di Georges Simenon *L'horloger d'Everton*, 1954, trasferendo l'azione dal paese degli Stati Uniti del titolo a Lione, città natale di Tavernier, contestualizzandola in un preciso momento storico sociale, con più di un mutamento alle porte. Cambiamenti, nella morale, nel costume, di ordine politico, che avrebbero posto fine al periodo di benessere economico attraversato dalla Francia a partire dalla Liberazione, in particolare con Presidente Georges Pompidou. Come notarono molti critici dell'epoca, la messa in scena complessiva evidenzia l'inclinazione di Tavernier nel seguire modalità rappresentative del tutto personali, intese a conciliare, con suggestiva efficacia, intrattenimento e incisività figurativa. Da rimarcare, a tale ultimo riguardo, un gusto tutto francese nel raffigurare la vita di provincia, scandita da abitudinarietà e ripetitività, privilegiando toni soffusi ed intimistici, conferendo opportuno risalto alla psicologia dei personaggi. L'obiettivo della macchina da presa appare coincidente, almeno ad avviso dello scrivente, con lo sguardo del regista, sospeso tra stupore e disincanto, probabilmente allineato a quello della bambina che appare ad inizio film, mentre osserva dal finestrino di un treno in corsa un'auto in fiamme, vettura che sarà rilevante nel corso della narrazione. Ecco allora che la cittadina francese si rende ulteriore protagonista nell'offrire emblematico palcoscenico a quei mutamenti di cui si è scritto sopra, sostenuta da una fotografia (Pierre-William Glenn, Bal Gondre, Jean-François Gondre, Walter Bal), idonea ad avallare la luminosità naturale, di giorno come di notte, in esterno e in interno. Le certezze in apparenza acquisite relativamente ad un ritrovato benessere o generalmente ad una relativa tranquillità, sembrano ora propense a sgretolarsi come sabbia tra le dita, al pari di quelle inerenti al protagonista, l'orologiaio Descombes, un eccellente Noiret a rendere naturalezza a piene mani nel ritrarre un uomo che vede crollare da un momento all'altro le evidentemente non solide fondamenta di sicumera educativa erette nel corso degli anni, fino a divenire consapevole di un rapporto genitore-figlio tutto da recuperare. Tra le varie sequenze, caratterizzate da essenziali ma efficaci inquadrature, mi è rimasta particolarmente impressa, considerandone la sua portata simbolica ma anche la sua attualità, alla luce di quel che passa oggigiorno sui social media, quella che vede una "sana famiglia borghese" intenta a ritrarsi con la macchina fotografica accanto alla citata vettura incendiata, meta inedita della consueta gita domenicale. Se, come scritto, Noiret è sublime per immediatezza recitativa, non gli è certo da meno un superbo Rochefort nei panni del commissario, che nasconde sotto l'impassibile rigidità propria di un funzionario di pubblica sicurezza un animo da buon amico, propenso alla comprensione empatica. Confida infatti a Descombes i problemi relazionali col proprio figliolo, per quanto quest'ultimo appaia deciso a seguire le orme genitoriali. Il finale credo possa inserirsi tra quelli che non si dimenticano, nella sua austera efficacia rappresentativa: la macchina da presa riprende la passeggiata in solitaria dell'orologiaio una volta concluso il colloquio con Bernard, oramai in carcere, condannato a vent'anni di reclusione, avendo rifiutato di seguire la tesi sostenuta dal proprio avvocato, omicidio passionale. Liliane è incinta e del nascituro potrà interessarsene anche Michel, insieme ai genitori della ragazza, il nostro ha del tutto sostenuto la tesi del figlio, forse comprendendo quanto quella linea di condotta, pur tra varie sfumature e qualche ambiguità, sia in fondo simile al senso di correttezza morale che gli ha trasmesso e non solo frutto di una certa disattenzione. Fedele nello spirito e nell'essenza alla scrittura propria di Simenon, *L'horloger de Saint-Paul*, che venne presentato al *24mo Festival Internazionale del Cinema di Berlino* dove conseguì l' *Orso d'Argento - Premio Speciale della Giuria*, rivela, anche nella sua portata di opera prima, la personalità per molti versi unica di Tavernier, che ha offerto al cinema *"lo sguardo raffinato e non convenzionale di un cinefilo che rifugge ogni tentazione dogmatica, facendo prova di un'apertura di spirito, di una curiosità e di una larghezza di vedute inconsuete"*, riportando in chiusura un estratto del commento di Alberto Barbera nell'annunciarne, dieci anni orsono, il conferimento del *Leone d'Oro alla Carriera* alla *72ma Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia*.



Antonio Falcone

Pittori del silenzio

Liliana Cantatore

Qualche tempo fa ci siamo chiesti se fosse possibile dar voce al silenzio, farne materia di musica e di parola. Oggi siamo di fronte a una domanda più complessa: è possibile *dipingere il silenzio?* Evidentemente sì. A Rovigo a Palazzo Roverella dal 21 febbraio al 29 giugno è in corso una mostra dedicata al grande pittore danese Wilhelm Hammershøi (1864 – 1916) e ai pittori del silenzio attivi tra il Nord Europa e l'Italia,

In realtà la pittura sembrerebbe tra le arti quella deputata al silenzio: può raffigurare chi parla, suggerire il frastuono di una piazza, il rumore di un temporale, può evocare e suggerire un suono, ma non crearlo. Sembra così, la pittura, votata per se stessa al silenzio. Eppure sappiamo per esperienza diretta che non è così. Anzi a volte rumore e silenzio sono potentemente evocati insieme all'interno di un quadro. Nel *Martirio di Sant'Orsola* del Caravaggio (1610), ad esempio, il silenzio improvviso che raggiunge la fanciulla colpita a morte rende addirittura assordante il frastuono degli sgherri che la circondano … Però se vogliamo parlare in profondità di pittura del silenzio - che non significa certo escludere che il silenzio abbia sempre una sua voce – dobbiamo guardare proprio alla pittura del Nord, all'attenzione alla grande luce, ferma e senza alone, che incide in profondità quel silenzio e che aiuta insieme a declinarlo.

In questo ambito Vilhelm Hammershøi (1864-1916) ha un posto particolare. Al di là del soggiorno in Europa la sua attività si svolge tutta nella città natale, Copenaghen: la sua fortuna di pittore ha avuto alti e bassi, ma la qualità del silenzio che segna il tempo immobile dei suoi interni resta unica. Sono, questi suoi interni, poco ma molto accuratamente arredati. Ognuno emerge come un'isola e ne vanta l'autonomia. I colori sono tenui e scivolano l'uno nell'altro: grigio celeste verde, marrone del legno, bianco delle tende e delle tovaglie illuminate dalle finestre, alte, frequenti, rigorosamente scandite a riquadri. Qualcosa sta per accadere, qualcosa è già accaduto, qualcosa non accadrà mai. Il silenzio partecipa della natura del tempo, comunque ineluttabile. E' impregnato di potenzialità che richiedono attenzione, che coinvolgono chi lo *guarda* e lo vive, collocandosi al centro del quadro. Nel vuoto che caratterizza questi interni abbiamo l'impressione di una costante presenza. Spesso, di spalle, una donna condivide la nostra attesa. Non è vero il contrario perché non sembra saperne più di noi. La capigliatura raccolta ne scopre la nuca dolce e candida, ne fa una creatura sensibile e indifesa. E' la moglie Ida, l'unica modella dell'autore.

Trovo particolarmente belli i quadri in cui non si vede la finestra da cui piove la luce, su un tavolo o sul pavimento. Mi sembra una immagine suggestiva di una pittura *dal* silenzio, più che del silenzio. C'è chi riconduce questa situazione al credo luterano, rigoroso e austero. Sarebbe una risposta. Quanto a me – ed è una opinione tutta personale - non credo che Hammershøi abbia o voglia cercare una qualunque risposta. Quello che vuole è far *sentire* la natura del problema.

Per capire i quadri di Hammershøi e il suo silenzio bisogna forse tener presente quello che dice Rainer Maria Rilke (1875 – 1926), non a caso suo estimatore, ne *I quaderni di Malte Laurids Brigges* (1910). L'oggetto immediato è la poesia , ma quello che si dice è vero per ogni opera d'arte.

"Bisogna aver ricordi. E ancora aver ricordi non basta. Bisogna saperli dimenticare quando sono troppi, e avere la grande pazienza di attendere che ritornino. Perché i ricordi in sé ancora non sono. Solo quando divengono in noi sangue, sguardo e gesto, anonimi e non più distinguibili da noi stessi, solo allora può darsi che in una rarissima ora si levi dal suo centro e sgorghi il senso di un verso." (O di un quadro.) Penso che la citazione metta bene in luce l'ispirazione delicata e poetica di Hammershøi e la profondità che la contraddistingue. Il vuoto dei suoi interni è pieno di questi ricordi in cerca di se stessi.

Rilke e Hammershøi non ebbero mai occasione di incontrarsi, o perlomeno non ne è rimasta testimonianza, ma su Hammershøi Rilke ha lasciato una testimonianza significativa: "Hammershøi è uno di quelli di cui non si deve parlare troppo precipitosamente, il suo lavoro si iscrive nella distanza e nella lentezza; quale che sia il momento in cui lo cogliamo, esso offre materia di riflessione su ciò che di importante e di essenziale vi è nell'arte".

"Raggio di sole nel salotto III. Strandgade 30" (1903). Vilhelm Hammershøi

Vilhelm Hammershøi, Doppio ritratto dell'artista e della moglie visti attraverso uno specchio, 1911. Collezione privata

"Dansk" (1905) Vilhelm Hammershøi

In effetti l'influenza di Hammershøi è palese nella cultura scandinava, soprattutto danese, va al cuore dei legami con la luce che distinguono i paesi del Nord . Un esempio significativo è l'opera del poeta svedese Tomas Transtromer (1931 – 2015), premio Nobel 2011. Nel 2025 l'editore Crocetti ha pubblicato di Transtromer, in una veste nuova, una raccolta di versi dal titolo quanto mai significativo, *Poesie dal silenzio*. Si tratta di una antologia che abbraccia l'intera attività poetica dell'autore: come sempre il lettore è chiamato a nutrirsi di ogni singolo verso, di immagini inaspettate e significative. Basterà pensare, per il confronto con Hammershøi, alle *stanze silenziose* dove *i mobili stanno pronti a spiccare il volo al chiaro di luna.* Ci accorgiamo allora di quanto la luce di Hammershøi tenga in qualche modo del fascino e del mistero del chiaro di luna, anche dichiarandosi per lo più come luce diurna e meridiana. Quel mistero è il nostro mistero: *nella camera si apre l'oscura tromba*

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

dell'ascensore verso le viscere. (*Silenzio*, da *La gondola a lutto*,1996) Non è detto che sia un viaggio doloroso. Sicuramente non è un viaggio inutile: *mi porta la mia ombra/ come la sua nera custodia / un violino.* (*Aprile e silenzio*) Il silenzio, il suono e la natura dell'anima... E' tutto quello che *pre-sentiamo* e che restiamo in attesa di sentire.

Egualmente visibile è la presenza di Hammershøi nel cinema – e nel grande cinema. La mostra di Rovigo punta interamente sul film *Gertrud* (1964), del grande regista danese Carl Theodor Dreyer (1889 – 1968). Una sola inquadratura: una porta chiusa dietro cui una donna sta morendo, un tavolinetto che poggia - quasi in maniera instabile – sulla propria stessa ombra. Sembrano, e sono, questa inquadratura e l'interno di Hammershøi cui si ispira, immagini interamente sovrapponibili. Eppure c'è una differenza, le porte di Hammershøi sono per lo più aperte sul vuoto degli interni. E queste porte non hanno maniglia.

Attraverso il cinema di Ingmar Bergman Hammershøi raggiunge altri registi, primo fra tutti Woody Allen. Anche io vorrei puntare tutto su un unico film, a mio parere il più significativo: *Un'altra donna* (1988), con Gena Rowlands, Mia Farrow e Gene Hackman. Tutto è riconducibile ad Hammershøi: lo *chignon* di Gena Rowlands che le lascia scoperta la nuca, la sua posizione nell'interno vuoto quasi sempre di lato o di spalle, l'interno stesso del suo studio segnato da alte finestre, il senso della storia (il viaggio verso le viscere, che non è solo una metafora.) Nel vuoto e nel silenzio della stanza, simili a sussurri, arrivano direttamente dalla coscienza le voci altrui – e quelle proprie ... Insomma non si finirebbe più di parlare.

E' questo evidentemente il momento di Hammershøi. Per felice coincidenza la casa editrice Nemapress ha appena pubblicato un bel libro dedicato a Hammershøi, alla sua pittura e alla sua vita: *Hammershøi – I giorni segreti.* Una novità assoluta per l'Italia, almeno a quanto mi risulta. L'autrice è Paola Ferrantelli, non nuova a esperienze di questo tipo: tra gli altri si è occupata di Camille Claudel, di Egon Schiele, di Gustav Mahler e di Federico Chopin. Ogni tanto si dovrebbe pur dire qualcosa a proposito del coraggio e della intelligenza della piccola editoria, che segue le proprie strade e le trova strade maestre.

"Gertrud" (1964) di Carl Theodor Dreyer

Il libro di Paola Ferrantelli è una sorpresa: contiene due racconti, *Come uno scoiattolo in gabbia* e *L'uomo vestito di grigio*. Nel primo lo sguardo è quello di Ida, moglie e modella del pittore. L'aderenza ai modi della pittura emerge fin dall'inizio: *L'impazienza del cuore è un sussurro: sarai il mio segreto.* Le vibrazioni del cuore sono come le vibrazioni della luce: nascondono e rivelano. E in esse l'assenza e la presenza scambiano il proprio ruolo come la luce e l'ombra. Il secondo racconto ha una struttura narrativa più complessa, ma traccia comunque un percorso interiore nell'opera di Hammershøi. In esso il protagonista, davvero un uomo qualunque, cresce e trova se stesso: *una luce breve, il tempo di una candela in una solitudine scura – Ma nella malinconia della vita a volte basta poco.* E nella luce di una candela può esserci ogni luce.

Fa piacere leggere oggi un libro capace di tanta freschezza, capace di diventare le cose che guarda. In fondo, come Wilhelm Hammershøi, anche Paola Ferrantelli sa rivelare i suoi giorni segreti senza dirli.

Liliana Cantatore

Gena Rowlands, "Un'altra donna" (1988) di Woody Allen

9

BABEL
film festival

EST ARRIBENDE!

CUNCURSU INTERNATZIONALE
PRO SU TZINEMA DE SAS
MINORIAS LINGUISTICAS

INTERNATIONAL CONTEST
FOR MOVIES
IN MINORITY LANGUAGES

8 - 13 GIUGNO 2025
CASTEDDU / CAGLIARI

Babel Film Festival per dare voce alle minoranze linguistiche e culturali | Cagliari 8.13 Giugno

A Giugno prenderà il via la 9.edizione del Babel Film Festival, il primo concorso cinematografico internazionale riservato esclusivamente a produzioni cinematografiche che descrivono e narrano le minoranze, in particolare quelle linguistiche.
Il festival ha l'obiettivo di valorizzare e promuovere le produzioni cinematografiche che siano espressione delle minoranze linguistiche e dell'unicità delle loro storie, della loro cultura e della loro lingua; favorire il confronto e lo scambio culturale tra le comunità che si riconoscono in una minoranza linguistica; offrire a tutti i filmmaker la possibilità di dare visibilità ai loro film e voce alle loro lingue. Il concorso è riservato a opere cinematografiche i cui dialoghi e testi siano, del tutto o in parte, in una lingua minoritaria, dialetto, slang, lingua morta e nella lingua dei segni.
Il festival è diretto da Antonello Zanda e Paolo Carboni e promosso dal Centro servizi culturali della Società umanitaria di Cagliari – Cineteca sarda, con il sostegno della Regione, del Comune di Cagliari e della Fondazione Sardegna Film Commission.
Il festival prevede, tra altri premi, il "Premio ***Diari di Cineclub***" assegnato dalla Giuria della rivista, la cerimonia della premiazione sarà nella serata del 13 Giugno a Cagliari.

Questi i film messi a disposizione dalla Direzione Artistica per il Premio ***Diari di Cineclub***:

PAX AVANT: EUROPE'S OLDEST OATH
di Domingo Moreno, Spagna, 2023, 84', doc
Lingua minoritaria: Euskera, catalan, occitano

LE PACHA, ME MÈRE ET MOI
di Nevine Gerits, Turchia, 2023, 83', doc
Lingua minoritaria: Curdo

AR YEZH
di Aurélie Scouarnec, 2025, 42', doc
Lingua minoritaria: Bretone

www.babelfilmfestival.com

La leggenda di Elvis Presley: grande re del rock and roll, ma anche attore cinematografico

Nino Genovese

Ancora oggi qualcuno dice di averlo incontrato poiché non sarebbe morto, ma si sarebbe volontariamente allontanato per trovare la sua serenità; ma c'è anche una leggenda metropolitana che ritiene che egli sia stato rapito dagli alieni o che considera, addirittura, che lui stesso sia un alieno.

C'è poco da fare: quando si diventa importanti e famosi, inevitabilmente fioriscono le "leggende" e nascono i "miti", che – in questo caso – riguardano Elvis Presley, il quale un "mito" lo è stato sicuramente: a prescindere dalla sua vita abbastanza tormentata e sregolata, dai suoi problemi interiori, dall'abuso non tanto di droghe vere e proprie quanto di numerosi farmaci, in effetti regolarmente prescrittigli dai medici, ma deleteri per la sua salute precaria.

Sono trascorsi 90 anni dalla nascita di Elvis Aaron Presley (questo il suo nome completo), avvenuta l'8 gennaio 1935, a Tupolo, nel Mississippi, anche se, ben presto, la sua famiglia si sarebbe trasferita a Memphis, nel Tennessee; e 48 anni dalla morte, avvenuta il 16 agosto 1977, all'età di soli 42 anni.

Indubbiamente, "Elvis the pelvis" (così come era chiamato per i suoi movimenti del bacino sul palco, molto criticati perché considerati osceni) è stato uno dei più grandi cantanti di "rock and roll", che ha influenzato tutta un'epoca, con favolosi concerti in cui si assisteva a scene di isteria collettiva da parte dei "teen-agers", suoi "fans" sfegatati, e con l'incisione e la vendita di un'infinità di dischi.

È considerato il re del "rock and roll", è vero; ma bisogna anche notare che, nel corso della sua carriera, durata 24 anni, ha spaziato in tanti altri generi, come il "rhytm and blues", il "country and western", il "gospel", lo "spiritual" e così via; ha pubblicato 61 album; ha venduto oltre un miliardo di dischi in tutto il mondo.

Nel corso degli anni Settanta, durante lo svolgimento dei suoi spettacoli, riuscì a raggiungere il "tutto esaurito" per più di 380 esibizioni consecutive.

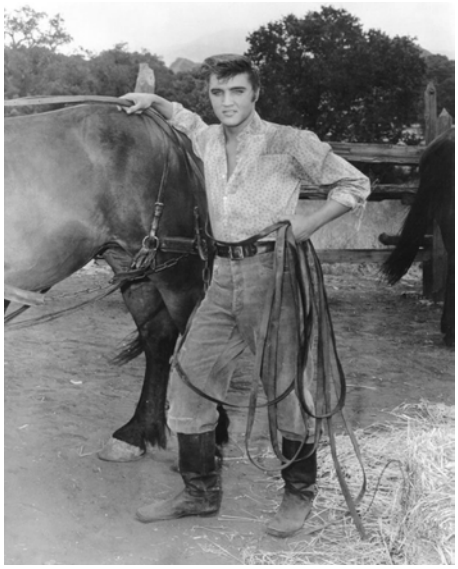
Il concerto denominato *Aloha from Hawaii*, prima esibizione nella storia della televisione a essere trasmessa via satellite, fu visto contemporaneamente da più di un miliardo e mezzo di persone, più di quante abbiano assistito alla telecronaca dello sbarco sulla Luna.

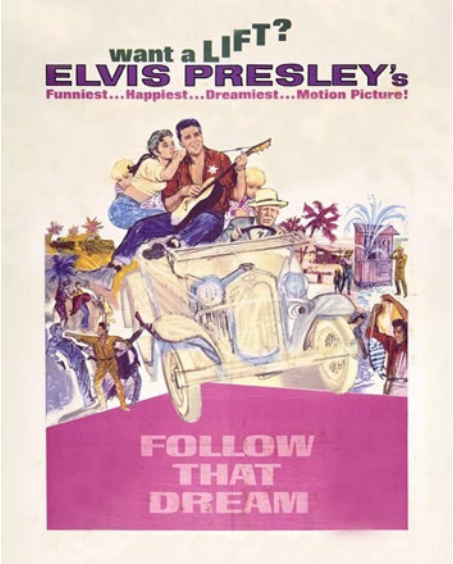
Cantanti italiani che si sono a lui ispirati sono Adriano Celentano, Little Tony, Bobby Solo e molti altri in tutto il mondo.

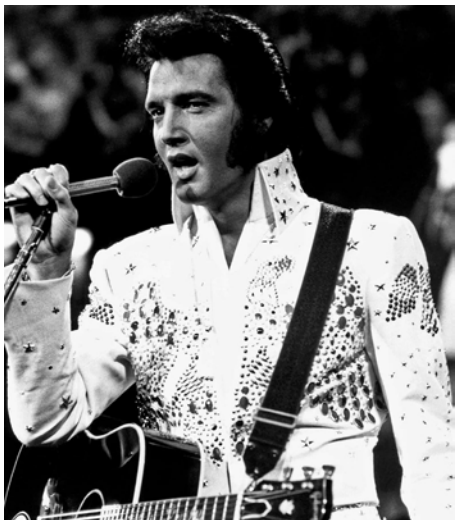
Era talmente ampio il suo successo che – naturalmente – il cinema non poteva non accorgersi di lui; e così gli offrì di partecipare a tanti film, in cui non è solo e sempre il "cantante" protagonista della storia raccontata, ma anche l'interprete di tanti personaggi diversi (compresi quelli di alcuni film *western*).

Elvis aveva iniziato a recitare nel cinema durante la metà degli anni Cinquanta, quando il suo "manager", il colonnello Parker, convinto delle potenzialità di attore del suo assistito, gli fece effettuare una serie di provini, presso gli studi della Casa cinematografica "Paramount Pictures", che diedero tutti un esito complessivamente soddisfacente, tanto che il produttore Hal B. Wallis firmò con il cantante un contratto di esclusiva per poterlo avere fra i protagonisti dei suoi film. Il contratto con la "Paramount" vincolava il cantante per un periodo di sette anni, ed egli cominciò a lavorare stabilmente per la stessa Casa di produzione in qualità di attore protagonista.

Qualche anno prima, nel 1954, era stato scelto da Judy Garland per recitare in *È nata una stella*; ma, a causa delle richieste del colonnello Parker, il progetto non si concretizzò. Nel biennio compreso fra il 1956 e il 1958 prese parte alla lavorazione di quattro pellicole e – sino alla data della sua partenza per lo svolgimento del


Elvis fece il suo debutto come attore nel musical western "Love Me Tender" (1956) di Robert D. Webb




Elvis Presley (1935 – 1977)

servizio militare, che lo costrinse a interrompere la sua carriera cinematografica – girò nell'ordine i film *Love Me Tender* (*Fratelli rivali*, 1956) di Robert D. Webb, una sorta di *western* musicale, che costituisce il suo esordio nel cinema; *Loving You* (*Amami teneramente*, 1957) di Hal Kanter, suo secondo film, il primo in technicolor; *Il Delinquente del rock and roll* (*Jailhouse Rock*, 1957) di Richard Thorpe, solitamente considerato dai suoi "fans" il suo film più riuscito; e *La Via del male* (*King Creole*, 1958) di Michael Curtiz (che nel 1942 aveva diretto il "cult-movie" *Casablanca*).

Nel corso degli anni Sessanta interpreterà ben ventinove pellicole, alcune delle quali inedite in Italia, e tutte focalizzate sulla figura del cantante, sempre nel ruolo dell'eroe protagonista, come ad esempio in *Cafè Europa* (1960) e in *Blue Hawaii* (1961), entrambi di Norman Taurog, e *Viva Las Vegas* (1964) di George Sidney.

Dopo i primi riscontri commerciali positivi, però, i "fans" cominciarono a mostrarsi sempre più "tiepidi" o, addirittura, "reticenti" di fronte ai suoi film, fino a quando la sua attività di attore cinematografico si concluse verso la fine degli anni Sessanta.

L'artista avrebbe dovuto interpretare anche il protagonista di *La Gatta sul tetto che scotta*, nel ruolo che fu poi di Paul Newman, e di *Un Uomo da marciapiede*, ruolo che poi andò a Jon Voight.

Per concludere, non si può dimenticare che, nel luglio del 2025, verrà tenuto l'«Elvis Evolution», un Concerto musicale in cui Elvis sarà interpretato da un ologramma di se stesso, che si esibirà in nuove canzoni, mai pubblicate in precedenza: miracoli dell'elettronica, che faranno apparire vivo un personaggio, che, comunque – indipendentemente da questo evento – vivo lo è sempre stato, e continuerà ad esserlo, finché vivrà nella memoria della gente, grazie alle numerose canzoni incise e ai diversi film interpretati.

Nino Genovese

Il Pianista. Il potere catartico della musica contro la banalità del male

Valeria Consoli

Il termine di 'banalità del male' viene coniato per la prima volta da Hannah Arendt,[1] la filosofa tedesca allieva di Martin Heidegger, dapprima nel suo testo *Le origini del totalitarismo* (1951), quindi nel corso del reportage *Eichmann a Gerusalemme*, in cui lei, nelle vesti di inviata speciale, segue per intero il processo all'uomo resosi colpevole dello sterminio ad Auschwitz di milioni di Ebrei, che aveva giustificato i suoi crimini sostenendo di essersi limitato ad eseguire ordini a lui impartiti dall'alto. In questo modo l'autrice spiegherebbe come persone assolutamente ordinarie, coinvolte nell'ingranaggio di un regime totalitario, ne divengano sia pur involontariamente ed a loro totale insaputa, gli esecutori principali. Conformemente a questo assunto, molti dei film ambientati durante il nazismo si basano su trame volte a dimostrarne la veridicità. Proprio lo scorso anno esce sugli schermi *La zona di interesse*, come veniva definita all'epoca quella parte di Germania, oggi territorio polacco, dove sorgeva il campo di sterminio di Auschwitz. Ricavato da un adattamento dell'omonimo libro di Martin Amis[2] (2014), scritto e diretto da Jonathan Glazer nel 2023, il film tratta la vicenda di Rudolf Hoess – palese l'allusione al quasi omonimo generale nazista vicino ad Hitler – della moglie Hedwig, una donna di umili origini ambiziosa e totalmente incurante dell'orrore, che si sta perpetrando al di là dei muri di cinta della loro lussuosa villa, e dei loro cinque figli. Rudolf porta i ragazzi a nuotare ed a pescare nel vicino laghetto dove durante la bella stagione i figli invitano gli amici a prendere il sole, mentre Hedwig si prova una pelliccia davanti allo specchio della camera da letto ed invita le amiche a bere il the nel salotto.

Ispirato alla vera storia di Margot Woelk, che soltanto negli ultimi anni della sua vita ha avuto il coraggio di confessare di aver fatto parte delle assaggiatrici del cibo preparato per Adolf Hitler, tratto dall'omonimo romanzo di Rosella Postorino[3], pubblicato nel 2018 e che nello stesso anno le ha fatto vincere il Premio Campiello, *Le assaggiatrici* (2025) realizzato da Silvio Soldini e sceneggiato dallo stesso con la collaborazione di Doriana Leondeff, ha come protagonista Rosa Sauer, una giovane donna il cui marito è al fronte e che da Berlino raggiunge la casa dei suoceri, che vivono in un villaggio della Prussia orientale. Nella cosiddetta Tana del lupo, il quartier generale nazista, viene costretta insieme ad altre cinque donne sue coetanee ad assaggiare per due volte al giorno i pasti preparati per Adolf Hitler, essendo obbligate pertanto a sfiorare la morte per accertarsi che quel cibo non sia avvelenato. Questo non impedisce alle ragazze, sia pur dietro le tragedie nascoste nelle loro esistenze, anzi forse proprio per questo, che tra loro si instauri una sorta di complicità, che malgrado tutto le porta a sperare.

Nel 2002 esce *Il Pianista* (The Pianist), vincitore della Palma d'oro a Cannes nello stesso anno e di ben tre Premi Oscar nel 2003, un film del regista Roman Polansky tratto dal romanzo autobiografico di Wladyslaw Szpilman, un famoso pianista polacco di origini ebraiche interpretato da Adrien Brody - attualmente sugli schermi nel ruolo di protagonista di *The brutalist* - e che rievoca le vicissitudini dell'artista in una Polonia sconvolta dalla seconda guerra mondiale. Siamo nel 1939. Il film inizia con la scena di due mani, che eseguono su un pianoforte il *Notturno n. 20 in do diesis minore* di Fryderyk Chopin alla Radio di Varsavia, quando potenti esplosioni vengono udite, e dove, malgrado i presenti gli ordinino di smettere, lui continua imperterrito a suonare fino a quando una bomba esplode nello studio di registrazione. Al suo ritorno a casa, situata in un elegante quartiere di Varsavia dove risiede insieme ai genitori, al fratello Henryk ed alle sorelle Halina e Regina, Wladyslaw apprende che Francia e Gran Bretagna hanno dichiarato guerra alla Germania di Hitler. Viene intanto emanata tutta una serie di restrizioni, che coinvolgono principalmente la popolazione di origine ebraica, che a quell'epoca nel solo distretto di Varsavia ammontava a circa quattrocentomila unità, riguardanti soprattutto la limitazione del possesso di denaro - un massimo di 20 Zloty[4] a testa - l'estromissione dal lavoro, il divieto di accesso nei locali pubblici e soprattutto l'obbligo di indossare al braccio una fascia bianca con la stella di David. Wladyslaw non può più suonare alla Radio mentre i suoi familiari, costretti a vivere ormai nella miseria, vanno a vivere nel ghetto ebraico della città e lui è costretto a vendere il suo pianoforte. Il 16 Agosto del '42 insieme a tutti i suoi famigliari viene spedito nel campo di sterminio di Treblinka ma viene salvato da quello stesso Jerzy Lewinsky, il gendarme che aveva suggerito a lui ed al fratello Henryk di arruolarsi nella polizia ebraica. Da questo momento la sua esistenza è un continuo susseguirsi di nascondigli e di rifugi clandestini, che è quasi subito costretto ad abbandonare. In uno di questi messogli a disposizione da Dorota, una sua vecchia amica violoncellista, tramite il marito di quest'ultima, trova conforto nel poter suonare finalmente un pianoforte. Mentre esegue la *Ballata n.1 in sol minore* di Chopin, viene scoperto da un ufficiale tedesco, che lo invita a suonare per lui. Colpito dall'esecuzione di Wladyslaw, non soltanto si toglie il suo cappotto con la divisa nazista ma gli offre un alloggio e del cibo fino a quando, sotto i colpi incombenti dell'Armata Rossa, i Tedeschi abbandonano la città. Scambiato tuttavia per uno di loro a causa della divisa nemica, riesce miracolosamente a salvarsi. Ancora una volta il potere catartico della Musica ha vinto sulla 'banalità del male'. Dopo la guerra Wladislaw Szpilman ha ripreso regolarmente la sua attività presso la Radio di Varsavia. L'ultima scena del film lo vede esibirsi in Teatro davanti al pubblico acclamante della sua città finalmente libera.

Valeria Consoli

1 - *Hannover, 14 Ottobre 1906 - New York, 4 Dicembre 1975*

2 - *Scrittore, saggista e sceneggiatore britannico. Oxford, 25 Agosto 1949 – Lake Worth, 19 Maggio 2023)*

3 - *2018, Milano Feltrinelli*

4 - *la moneta attualmente ancora in uso nel Paese.*

Angelo Cesselon, l'artista delle dive

Dai suoi manifesti passa la storia del cinema degli anni 1955-1975

Daniele Poto

Un corredo iconico del cinema che non c'è più. Senza nostalgie ma con l'esercizio della memoria. Ce lo ricorda quanto appare nella Mostra Permanente allestita nella Sala Regeni, in Piazza Sempione a Roma, dipendenza del terzo Municipio, quella Montesacro indelebilmente legata ai memorabilia del neorealismo, tra il Tufello e Città Giardino. Qui spiccano come tributo a un mondo dimenticato i manifesti dell'artista creativo per il cinema Angelo Cesselon. Quando la pubblicità era l'esaltazione dell'eterno femminino delle dive. Lontani dai ritrovati dell'intelligenza artificiale ma anche dalle tecniche della fotografia digitale qui c'è la fantasiosa opera di artigianato che, d'accordo con la produzione (e spesso anche con il regista) doveva riassumere in un'immagine/manifesto (sentimentale, sensuale, ammiccante, suggestiva) il condensato del film. Con scopi diretti e immediati: far lievitare quello che oggi definiamo il box office. E' la figlia Alessandra che con pertinace costanza si batte per ricordare la memoria del padre in un mondo che dimentica troppo in fretta. Cesselon non era un creatore isolato ma si inseriva in un movimento che dal dopoguerra fino al 1975 con modalità espressive proprie veicolò le nuove uscite del cinema italiano. Tempi di produzione febbrile in cui lo sbigliettamento nelle sale aveva numeri decisamente più importanti di quelli odierni, in particolare con un mini-boom all'altezza degli anni '50. Era il periodo in cui si addensava la rivalità tra Sofia Loren e Gina Lollobrigida e i manifesti di Cesselon dovevano quasi conservare un'equidistanza divistica senza che nessuna delle due contendenti prendesse il sopravvento dato che la rivalità era funzionale alla vendita del prodotto cinema. L'interprete maschile passava ovviamente in secondo piano di fronte a una scollatura femminile e riprendeva vigore solo in funzione secondaria come elemento necessario alla descritta sentimentalità di coppia. Sensualità più che sesso, sfoggio di primi piani fascinosi in queste tempere su carta dal valore artistico indubitabile soprattutto perché ci rappresentano un'epoca e il suo cinema. Lontani dall'adrenalina concitata espressa da tanto cinema americano, irraccontabile in una tempera. La cartellonistica si appoggiava a una scuola pittorica che si appoggiava alle esperienze di Ettore Boldini e Giovanni Boldini, presenti tra Italia e Francia. In effetti questa espressione artistica difficilmente entrava nella galleria specializzata e per molto tempo non si è certo giovata dell'etichetta di arte minore, nonostante i tentativi di uscire dal ghetto di una pretta applicazione industriale. La firma era di Cesselon (o dei suoi colleghi) ma in realtà il prodotto finale era frutto di una concertazione che restituiva la primigenia capacità del cinema di produrre opere sostanzialmente collettive. Le donne diafane ed elegantissime del raffinato e apprezzato Boldini sbocciavano nei manifesti di Cesselon in splendide attrici circondate da un'aura coloristica intrigante che doveva suscitare emozioni e spingere il pubblico nelle sale. Sono immagini che rimangono nell'iconografia subliminale dell'utente come tante pubblicità del Carosello che fu. In *Io ti salverò* ad esempio i volti di Ingrid Bergman e Gregory Peck quasi si circonfondono in un vortice. I colori più gettonati sono ovviamente quelli più vivi: il rosso e nero ma abbondano anche le nuance, le sfumature sottili. Cesselon era l'artista di fiducia dello star system. Ne *La tua bocca brucia* la nascente affermazione di Marylin Monroe viene espressa con un primo piano ravvicinato in cui spicca la capigliatura bionda, la bocca carnosa ricca di rossetto. E lo sfondo è una fascinosa aura blu. In queste tempere del 1952 la storia si riassume in un volto e in un nome, come se il resto (regista, altri interpreti) fosse a completa ed esauriente disposizione della diva. In *Gastone*, Alberto Sordi, interprete

segue a pag. successiva

"Anna di Brooklyn" (1958) di Vittorio De Sica. Gina Lollobrigida (particolare)

Angelo Cesselon "La tua bocca brucia" (1948) di Roy Ward Baker. Marilyn Monroe

segue da pag. precedente

principale, si prende la rivincita sulla componente femminile. E' lui a occupare la maggiore superficie nella tempera. Prodromo di quello che sarà il cinema anni '70 con l'affermazione di un divismo comico maschile condensabile nelle personalità dello stesso Sordi, di Tognazzi, Gassmann, Manfredi, Mastroianni. Altri manifesti storici e per certi versi indimenticabili solo quelli di *Fabiola* di Alessandro Blasetti, de *L'Angelo Azzurro* di J. Von Stenberg, di *Giungla d'asfalto* di John Huston, de *La Romana* di Luigi Zampa. Ci voleva un grande dono di sintesi per condensare in una sola immagine due ore di pellicola. E naturalmente non era buona la prima perché occorreva un congruo numero di provini e di tentativi di avvicinamento prima di scegliere il prodotto finale in accordo con la produzione. Pittura a disposizione del cinema e non come rappresentazione di arte minore ma prodotto di artigianato creativo con una propria specifica dignità. L'archivio Cesselon dispone di un numero illimitato di opere. Il numero complessivo sfiora i tremila pezzi. Dalle opere a tempera vengono tratti i manifesti che vengono smistati nella sale in coincidenza della circolazione dell'omologo film. La capacità di sintesi s'incarna nella capacità cromatica. Un' arte che fa da pontiera a quelli che saranno successivamente gli sviluppi dell'arte nell'epoca della

Manifesto per "Venere Selvaggia" (1960) di Rafael Gil

sua riproducibilità tecnica moderna (v. Benjamin e gli sviluppi con Mimmo Rotella e lo stesso Andy Warhol). Riconoscimenti postumi a parte, Cesselon in vita e in carriera ha raccolto il Premio Spiga Cambellotti come miglior artista internazionale del cinema e, un anno prima della morte, una mostra personale voluta dall'Anica presso il Palazzo delle Esposizioni di Roma nel 1991. Nel potente archivio di Cesselon sono contenuti quadri, bozzetti originali, schizzi preparatori, foto di scena, cimeli. L'esposizione romana è anche l'occasione per entrare nella cucina del cinema perché contiene foto originali scattate sul set, il febbrile lavoro preparatorio prima di un ciak. Per Cesselon c'è un testimonial d'eccezione in Mario Monicelli che così si espresse "Angelo Cesselon lo ricordo bene, era un personaggio. Dipingeva manifesti ma era soprattutto un artista. Era famoso nel mondo del cinema per la sua capacità di rappresentare il film con le immagini. Noi registi ci tenevamo che fosse lui a dipingere la pubblicità dei nostri film perché lo stimavamo e conoscevamo il suo valore...". Detto da Monicelli un attestato particolarmente significativo.

Daniele Poto

Il cinema, il mare, gli oceani: Cousteau, Quilici, Vailati, Bernabei, Besson, Cameron

Leonardo Dini

Il cinema ecologista che narra i mari, gli oceani, descrive i continenti e la scoperta dei continenti, il cinema che narra il mondo sottomarino e quello della superficie oceanica e del mare è un cinema che nasce con Jacques Cousteau e che arriva a Luc Besson in Francia e che va da Bruno Vailati a Folco Quilici e poi a Gianfranco Bernabei in Italia e a James Cameron nato in Canada. Il cinema del mare è simmetrico al cinema della natura, delle montagne di Werner Herzog, di Reinhold Messner, e in alcuni casi coincide con esso, come nel caso del pionieristico documentario sui pesci e la montagna nella serie televisiva documentaristica *Acquario Fantastico*, opera di Gianfranco Bernabei. Il cinema del mare nasce in parallelo fra Italia e Francia: in Italia per merito di Bruno Vailati, di madre egiziana, regista, produttore e già partigiano, Vailati fu, al tempo del film di Cousteau *Le mer rouge* del 1952, il creatore del genere dei film documentaristici sul mondo del mare in Italia, con la Spedizione Subacquea Nazionale nel Mar Rosso del 1952 che ha dato origine all'opera di Folco Quilici *Sesto Continente*, del 1954, girata alle isole Dahlak e tra Egitto, Sudan e Eritrea: fu il primo documentario a colori del cinema subacqueo italiano, un momento che segna la nascita di un genere che merita di essere rilanciato e proseguito oggi dai nuovi autori. In merito esistono alcune iniziative note, come l'*Aqua Film Festival* che ruota intorno al tema dell'acqua e del mare, nata nel 2016 alla Casa del Cinema di Roma.
Il sesto Continente, con la sceneggiatura di Folco Quilici e la colonna sonora di Roberto Nicolosi è stato un film precursore sul tema del mare e dalle riprese spettacolari e inedite, considerando i mezzi tecnici dell'epoca, paradossalmente oggi, pur esistendo mezzi e tecnologie di studio sottomarino evolute è molto raro e difficile realizzare produttivamente e autorialmente dei film subacquei di rilievo universale e di vasta diffusione tranne alcuni kolossal come quelli di Cameron e come *Sphere*, tratto dal romanzo di Michael Chricton, un film, del 1998, di Barry Levinson, girato nella base navale di Mare Island a Vallejo, in America del Nord, con un budget che secondo Variety ammontava a 80 milioni di dollari. Prima degli autori italiani e certamente correlato nella ispirazione, si distinse il fondatore del cinema subacqueo internazionale Jacques Cousteau, autore che inizialmente si autoproduceva con opere come *Par duix-huit métres de fond* del 1943 e *Dauphins et crétacés*, del 1949, lungometraggi e il corto capolavoro *Danger under the sea* del 1951, premiato con l'Oscar al miglior cortometraggio a due bobine, *Rhytm on the reef*, del 1952, e l'altro capolavoro costituito da *Le monde du silence*, *Il mondo del silenzio*, del 1956, diretto da Jacques Cousteau e da Louis Malle, premiato con l'Oscar al miglior documentario nel 1956, e con la Palma d'Oro, il film è un'opera girata da un gruppo di sommozzatori con l'ausilio della nave Calypso. Successivamente, negli anni '70 grazie a autori come Quilici, Bernabei e Vailati emerge e si caratterizza con una cifra stilistica originale che trova la sua genesi in *Sesto Continente*, il cinema documentaristico e il documentarismo televisivo in Italia.

Quilici in parallelo con Cousteau realizza in precedenza nel 1956 *Ultimo paradiso*, premiato con l'Orso d'argento al Festival di Berlino, e appunto, nel 1971 *Oceano*, opera premiata al Festival di Taormina. Mentre *Ultimo Paradiso* è una ode visuale dedicata alla Polinesia, con nostalgia ecologista, *Oceano*, film di 92 minuti del 1971, con musiche originali di Ennio Morricone, narra la vicenda, quasi metafisica, di un polinesiano alla ricerca della sua isola ideale: il film, esattamente come farà qualche anno dopo *The planet of* apes, lancia un messaggio ecologista pacifista nel finale contro gli esperimenti atomici militari nelle isole polinesiane. Il plot esalta la suggestione estetizzante della fauna e della flora dell'Oceano Pacifico e della Polinesia. Nello stesso periodo emerge il talento di Gianfranco Bernabei che a sua volta crea una sua cifra stilistica originale che trasferisce nei suoi documentari, adottando un metodo che unisce musica, narrazione, teatralità, e agendo da regista che sta dietro la cinepresa e non narra o agisce in prima persona a differenza di Quilici, Cousteau e più tardi di David Attenborough. Particolarmente validi sono i documentari di Bernabei che ripercorrono le tracce di Capitan Cook e di Sebastiano Caboto, descrivendo con un metodo da diario di bordo che oggi è universale e all'epoca agli esordi, continenti, mari e oceani lontani in ogni parte del mondo, dal Canada alla Polinesia e alla Nuova Caledonia, isole protagoniste delle sue opere documentaristiche più recenti del 2006. Questi documentari sembrano girati oggi e esattamente come quelli di Quilici e Cousteau nella loro valenza simbolica e ecologica universale sono tuttora ben attuali. Negli anni '70 Vailati a sua volta crea opere molto singolari come *Uomini e squali* del 1976, film che è dedicato allo studio degli squali nei loro habitat naturali, film coevo non a caso di un best seller letterario e di un film epocale come *Jaws*, *Lo squalo*, di Steven Spielberg del 1975. Vailati realizza poi *Cari mostri del mare*, quasi un sequel di *Uomini e squali*. Se in assoluto lo scettro di registi del mare va a Cousteau e Quilici, Vailati e Bernabei hanno sviluppato stili e cifre originali interpretative del mondo marino, nel caso di Bernabei grazie alla collaborazione col giornalista Paolo Orsina si è aggiunta una declinazione giornalistica e narrativa improntata a un mix fra scienza, ecologia, divulgazione e teatralizzazione. I
Dal lato francese già nel 1964 Cousteau con il film *Le monde sans soleil*, *Mondo senza sole*, opera che vinse l'Oscar per il miglior documentario nel 1965, esplora i fondali del Mar Rosso e dell'Oceano Indiano, con un mini sottomarino, nell'epoca in cui trova pieno sviluppo, fra anni '60 e '70, l'esplorazione subacquea, è questa anche l'epoca dei record subacquei di Jacques Majol e di Enzo Maiorca: dei record di Maiorca sarà testimone visivo con i suoi documentari il regista Bernabei. Oggi a livello internazionale il regista James Cameron ha raccolto il guanto di sfida della narrazione subacquea, con il film *Abyss* del 1989, che riprende il titolo simile di *Deep*, *Abissi*, di Peter Yates, dal romanzo di Peter Benchley, del 1977, e con il documentario per Discovery Channel, *Expedition Bismarck*, del 2002, con *Aliens of the deep*, del 2005 che riprende in altro modo il tema fantascientifico dei nativi del mare o popoli del mare subacquei e degli esseri misteriosi subacquei già presente in *Abyss* e prima in *20.000 Leghe sotto i mari*. Quasi involontariamente così Cameron, con la sua poetica dei fondali marini e degli oceani, spesso interpretati in una accezione fantascientifica, diviene prosecutore con altri mezzi e idee, della ricerca cinematografica e oceanografico antropologica di Quilici e Cousteau nel '900. Sulla stessa linea si pone il Luc Besson del film *Atlantis*, del 1991, documentario che descrive la

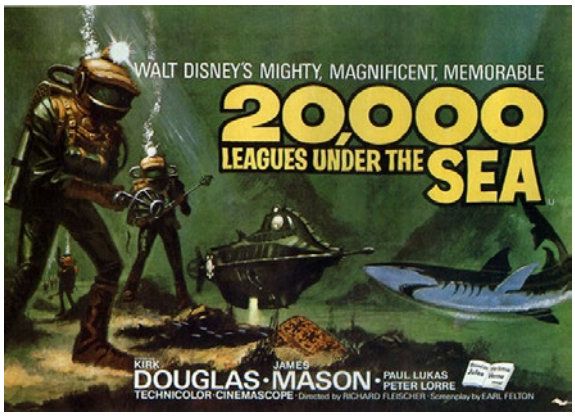
segue a pag. successiva

Folco Quilici (Ferrara, 1930 – Orvieto, 2018)

segue da pag. precedente

fauna subacquea, apologo ecologista, film oltremodo celebrato da pubblico e critica nei primi anni '90 tanto da rendere popolare lo stesso Besson e divenire sinonimo del suo cinema. Nel 2014 invece il film *Deepsea Challenge 3 D*, documenta lo spettacolare viaggio di James Cameron, con un sottomarino, nella parte raggiungibile con la tecnologia attuale della Fossa delle Marianne, il punto oceanico più profondo del pianeta con i suoi 22.000 metri di profondità. Insomma molto tempo e molta acqua in senso eracliteo, del filosofo antico greco Eraclito, sono passate da quando uscì, quasi un secolo fa, nel lontano 1954, il film *20.000 Leagues Under the Sea*, *Ventimila leghe sotto i mari*, di Richard Fleischer, film con James Mason e Kirk Douglas, dal romanzo ottocentesco francese di Jules Verne, film capolavoro che narrava le peripezie attraverso gli Oceani del Capitano Nemo e del suo sottomarino Nautilus, un film che nella semplicità dei mezzi tecnologici dell'epoca sapeva creare un

"L'ultima onda" (1977) di Peter Weir



immaginario collettivo suggestivo sul mare e sugli oceani; il film vinse due premi Oscar e memorabile in esso è la visione di fauna e flora sottomarina dal Nautilus, peraltro creata senza gli effetti speciali e il 3 d odierni. Lo stesso James Cameron affronta un argomento affine nel 2003 con *Ghosts of Titanic*, narrando la ricerca e l'esplorazione del relitto suboceanico del Titanic. Cameron dunque nel XXI secolo e già a fine '900 è diventato il protagonista contemporaneo del cinema d'autore che descrive il mondo suboceanico e submarino ma con la téchne, la tecnologia e i mezzi attuali: nell'epoca contemporanea soltanto Besson, con *Atlantis*, ha fatto un tentativo simile, quindi il testimonial del cinema sotto i mari è passato di fatto da Europa, Francia e Italia, al mondo anglosassone e americano di Cameron. È questo anche il segno di un alternarsi di esigenze produttive fra cinematografie europee e nordamericane. Rimane tuttavia il paradosso di un mondo in cui ancora oggi i paesi che dovrebbero, potrebbero, esprimere maestri e autori del cinema del mare e degli oceani e ecologista, i paesi del sud del mondo, la Polinesia, i paesi dell'Oceano Indiano, non dispongono degli imponenti mezzi produttivi e tecnologici sottomarini adeguati per creare film ad alta tecnologia e di poesia visiva sugli oceani e sui mari. Eccezione in tal senso il cinema di Peter Weir, australiano, con *The Last* Wave, *L'ultima onda*, tuttavia, a sua volta, autore non di etnia aborigena nativa, tale film è metafisico a sua volta, nella scena che descrive la tensione drammatica degli tsunami e dei maremoti.

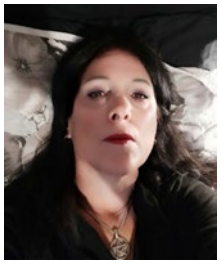
Dunque come abbiamo visto esistono tanti modi e stili del cinema che descrivono il mondo oceanico e marino nelle sue complesse dinamiche, nella sua fauna e flora, un mondo costruito a specchio di quelle terrestre ma che soltanto i sub, i documentaristi e registi di film subacquei, e gli esploratori del mondo subacqueo conoscono, un mondo quasi alieno per quegli animali terrestri che sono gli esseri umani, un mondo che ha una flora e fauna vastissimi e una infinità di specie viventi e vegetali in continuo dimorfismo ed evoluzione.

Un sesto continente qu22ello del pianeta mare che ancora in gran parte è da esplorare e da descrivere mediante le immagini del cinema. ,Ma la dicotomia fra Cousteau e Quilici che anticipa il mondo visivo contemporaneo di Cameron e di Besson, ha prodotto nel tempo un mondo creativo con altre opere da ricordare: fra questi *Profondeur 4050*, corto del 1954, con Cousteau diretto da Jacques Ertaud, e *Fratello mare* del 1975 di Quilici, apologo morale che racconta la vita dei polinesiani prima della invasione barbarica al contrario dei turisti occidentali nelle isole polinesiane.

È da citare poi, sulle genesi del cinema del mare e degli oceani anche *The sea around us*, documentario realizzato negli Stati Uniti d'America da Irwin Allen, nel 1953, film coevo di *Sesto* Continente di Quilici e di *Le mar Rouge* di Cousteau, il documentario di Allen, premiato con l'Oscar, deriva dal libro sperinentale di Rachel Carlson. Il film esplora la vita dell'oceano e i suoi segreti, anticipando di cinquant'anni la ricerca visiva di Cameron, e fu realizzato nel formato 1.37:1 in technicolor e distribuito da RKO e Warner Bros. Quanto alla docufiction e ai documentari televisivi curiosamente anche qui il primo fu Cousteau, con la nota serie televisiva *The undersea world*, *Il mondo sottomarino*, serie tv diretta da Alan Landsburg e presentata da Cousteau stesso, trasmessa dal 1968 al 1976, con la narrazione nella versione inglese BBC di Richard Johnson e in quella americana ABC di Rod Serling. Il primo documentario presentato dal capitano Cousteau e commissionato dalla ABC è del 1966 e nel primo episodio tratta e propone il progetto avveniristico Conshelf III, un habitat di città sottomarina sperimentali, da realizzare a 100 metri di profondità nel Mar Mediterraneo. Le Continental Shelf Station ideate da Cousteau erano stazioni sperimentali sottomarine di ricerca, tanto avanzate da precedere il concetto delle attuali sperimentazioni di città sottomarine. Particolarmente significativo fu l'episodio del 6 marzo 1968 del serial dal titolo *The Savage World of the Coral Jungle*, cosi come l'episodio *The return of the Sea Elephant*, del 6 febbraio 1970, altra serie tv fu *The Cousteau Odissey* nel 1977-1978 con il noto episodio *Clipperton the Island that* Time *Forgot*. Singolarità ulteriore Cousteau fu anche produttore cinematografico di Louis Malle nel 1954 per *Station 307*. Di Cousteau anche le serie *Rediscovery of the World I* 1986-1990 e *Rediscovery of the World II*, 1992-1994. Nel 1990 Folco Quilici realizza il film *Cacciatori di navi*, tratto da un suo romanzo e che descrive il mondo della ricerca sottomarina di relitti navali. Per la televisione Quilici realizza la serie *I viaggi di Cook* 1964-1965, serie che trova la sua ideale prosecuzione nella serie di Gianfranco Bernabei sul *Grande Oceano di Capitan Cook*, del 1984. Sempre di Quilici le serie tv *I mari dell'uomo* del 1974-1976, sei film documentari che descrivono la esplorazione dei mari di tutto il mondo e delle culture umane collegate al mare, di Quilici è anche la serie *Arcipelaghi* del 1994-1995, con 10 film documentari che descrivono il mondo delle isole e i loro contesti umani antropologici, quasi un ritorno ai temi iniziali del *Sesto Continente* e della Polinesia nella produzione di Quilici. In definitiva il futuro del cinema del mare oggi coincide col futuro e l'evoluzione del cinema, come esperimento visuale collettivo e universale.

Leonardo Dini

L'orto americano (Avati, 2025) nelle visioni di Luca Musk e Larosa Purpurea


Paola Amadesi

L'orto americano è un gioiello artigianale del cinema italiano.
Come tutti i film di Pupi Avati, è cucito addosso agli attori ed alla scenografia, rifinito, curato nei dettagli, fatto a mano.
Inquadrature mirate, raffinate, precise.
Niente al caso, anche se il *Caso* è il protagonista invisibile di questa strana storia (resa possibile grazie alla magia del cinema) con improbabili – ma ripetiamo, possibili in cinema – casualità e sbalzi temporali all'apparenza illogici.
Retto in maniera impeccabile dalla sceneggiatura a firma di Avati padre e del figlio Tommaso, già noto scrittore.
E preceduto dal raffinato omonimo romanzo dello stesso Avati (Solferino, 2023).
Una storia tra le tante del cantastorie Avati, che racconta il disagio psichiatrico mediante l'amore come sola terapia alla solitudine e il rimpianto della morte.
Tutto questo è sottolineato da un magistrale bianco e nero, che affonda le radici in Aldrich (specialmente nelle scene con Rita Tushingham, che inevitabilmente ci riporta alla mente la Bette Davis di *Che fine ha fatto Baby Jane?*) e in Hitchcock.
Così come solo in bianco nero, naturalmente, i disegni di Luca Musk e Larosa Purpurea,

Foto 1 di Elen Rizzoni

alias Luca Muscio e Stefania Proietti, ispirati alle foto di scena della fotografa e operatore di camera Elen Rizzoni che ha ripreso con grande spontaneità molti momenti del dietro le quinte del film: attori che guardano le inquadrature, cameramen esausti, il regista e il produttore sul set, e così via. Tante immagini testimoni di un lavoro fatto con entusiasmo e sicura professionalità.
Altri sono vere e proprie inquadrature del film stesso, in cui l'autore dei disegni li immerge nel cinema vero e proprio, traendone immagini vive, che sembrano in movimento.
Come nell'altamente suggestivo "collage" composto da momenti salienti del film, come il primo – fatale come la morte – incontro a il protagonista e la bella Barbara di stanza a Bologna con l'esercito americano e il giovane disadattato che, per la prima volta, si fa tagliare i capelli dal barbiere di via Irnerio e non in casa.
L'amore come la morte, inevitabile e fatale contro cui non si può combattere.
Dove non mancano le vedute di abitazioni rurali americane simili a quelle della nostra Italia lagunare (il film si dipana tra lo Iowa e Argenta, in provincia di Ferrara) e in cui spicca il solitario giovane protagonista quasi "soffocato" da alti edifici che sembrano rovinarglisi addosso. (foto 1). O come il realistico ritratto di scena che sa di vera umanità, in cui si vedono il regista in piedi accanto agli attori Nicola Nocella ed in primo piano il protagonista Filippo Scotti. L'occhio del regista è sornione ma attento, mentre gli attori guardano altrove, ma ascoltano concentrati. (foto 2)
Giunto in Iowa il giovane scrittore, che deve terminare il suo romanzo *Alla ricerca di lei*, si scopre essere vicino di casa della madre di Barbara, grazie alla magia del cinema che rende probabile ciò che nella realtà sarebbe altamente improbabile, come partire da Bologna e ritrovarsi nello Iowa proprio accanto

segue a pag. successiva

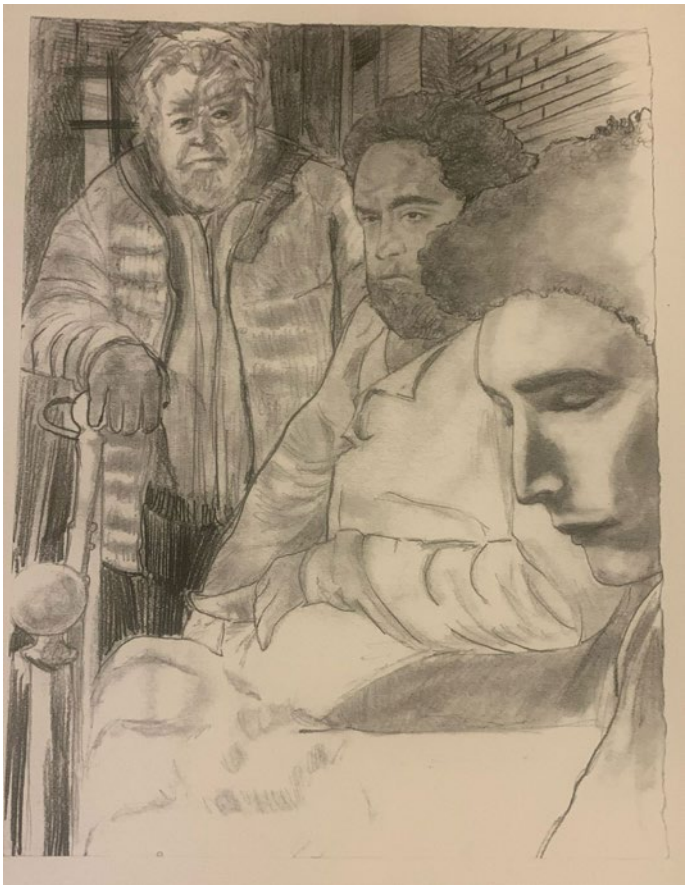


Foto 2: Tavola fuori set, matita, Larosa Purpurea (2025)

Foto 3: Casa nell'Iowa - artista Luca Musk - tecnica china acquerellata e acquerello (2024)

segue dalla pag. precedente

alla dimora di famiglia dell'amata.
Che un tempo viveva qui con la sorella Arianna e la madre, un'anziana quasi incapace di badare a se stessa tanto da giungere a chiedere al giovane di prendersi cura di lei e del suo corpo, lavandola periodicamente.
Aggiungiamo, per curiosità aneddotica, che la casa è la stessa appartenuta al trombettista jazz Bix Beiderbecke, a cui Avati ha dedicato il film *Bix, Un'ipotesi leggendaria* (1991) e che poi ha acquistato per sé. (foto 3)
Il malinconico giovane protagonista in solitudine parla con i suoi cari defunti, in particolare con due zie morte suicide di cui porta sempre con sé le immagini.
Nella descrizione visiva di Luca Musk è ben espressa la solitudine del ragazzo che osserva con affetto e consolazione le foto dei suoi morti e la cui immagine è riflessa accanto alla loro, come in un presagio. I chiaroscuri e l'alone dell'ambiente indefinito isolano maggiormente la figura centrale dal resto della realtà contingente che sembra non riguardare il giovane senza nome. (foto 4)
Arianna, la sorella della scomparsa Barbara, è alcolizzata. Ha lasciato la casa materna per mettersi sulle tracce della sorella: è una figura

Foto 4: "L'orto americano", China acquerellata di Filippo Scotti, Luca Musk (2025)

Foto 5: Filippo Scotti sul set de "l'Orto Americano". China acquerellata su carta. Matite de Larosa Purpurea chine di Luca Musk

Foto 6: "La casa di Barbara". China, acquerellata e acquerello Luca Musk (2025)

enigmatica, misteriosa, che neppure il giovane riesce a comprendere e si arrende. Nell'immagine di Luca Musk, in bilico tra Milo Manara e Hugo Pratt, la figura del giovane è un po' più in avanti rispetto a quella della donna sulla porta. E tra i due c'è un divario che nessuno colmerà. (foto 5).
La casa di Barbara – ritrovata alla fine del film – è isolata dagli uomini e dal tempo. È una dimensione spazio-temporale diversa dal presente o dal passato che il giovane ha entrambi vissuti fino a quel momento in cui ritrova l'amore di una vita, un amore totalizzante, nonostante la giovane età.
Immersa nella laguna, quasi dentro di essa come un isolotto solitario, la vecchia casa è dotata di un grande pollaio, fonte di sostentamento della donna. Nell'inquietante rappresentazione di Luca Musk e Larosa Purpurea tutto può accadere: che i due si ritrovino, che si riconoscano, che vivano insieme; oppure che non siano loro ma che si accontentino di stare uniti. Fino all'arrivo di un furgone a sollevare polvere e le conquistate certezze. (foto 6)
Chiudiamo questo breve excursus nelle visioni di Luca Musk con questo efficace ritratto del maestro Avati in chiave *Profondo Rosso*, con i colori rosso nero e un tocco di bianco, e la casa dell'orto misterioso avvolta da alberi senza foglie in una giornata di prossimo temporale. A nascondere con i suoi tuoni i lamenti provenienti dall'orto... (foto 7)

Paola Amadesi

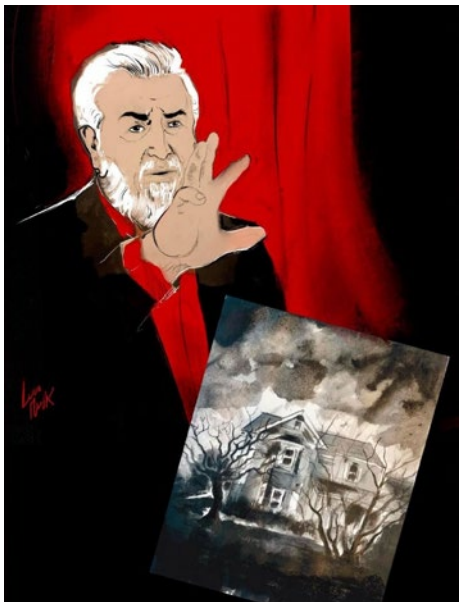


Foto 7: Ritratto di Pupi Avati – opera analogica e digitale – Luca Musk (2025)

E' nata e vive a Ravenna. Ha pubblicato diversi saggi e romanzi. È specializzata nelle tematiche gotiche e paranormali in cinema e TV, in particolare negli sceneggiati RAI anni 70 e nel cinema di Avati e Argento.

Fumetti e giochi

Al cuore, colpisci al cuore

Nicola Santagostino

Gli occhi sono lo specchio dell'anima, si suol dire, e nella cultura pop questo adagio diviene uno dei migliori trucchi per raccontarci personaggi. Il cattivo dagli occhi tristi o lo straniero dallo sguardo di ghiaccio sono alcuini degli archetipi più diffusi, ma oggi andiamo a parlare specificatamente di un archetipo che vediamo assai diffuso: il bel tenebroso dallo sguardo duro e dal cuore avvolto dalle tenebre.

E quale esempio migliore per parlare di tutto questo all'interno della cultura pop legata ai giochi di ruolo di Percival de Rolo di Vox Machina?

Percival, detto anche Percy, è uno dei protagonisti di *La leggenda di Vox Machina* una serie animata statunitense del 2022, basata sulla prima campagna della webserie a tema Dungeons & Dragons *Critical Role*. La serie, prodotta da Critical Role Productions, Titmouse, Inc. e Amazon Studios, è distribuita sulla piattaforma di streaming Prime Video e vede i membri del cast della webserie Matthew Mercer, Ashley Johnson, Travis Willingham, Laura Bailey, Liam O'Brien, Taliesin Jaffe, Marisha Ray e Sam Riegel doppiare i personaggi che hanno portato al tavolo da gioco. Questa produzione ha riscosso un grande successo di pubblico e critica grazie alla sua fedeltà alle avventure originali e alla qualità dell'animazione, avvicinando il mondo di Exandria a un pubblico ancora più vasto e ben distante dal mondo dei giochi di ruolo.

La serie si svolge nel mondo immaginario di Exandria, creato da Matthew Mercer nel 2012 come ambientazione per le sue campagne di Dungeons & Dragons, e successivamente sviluppato come webserie di gioco in diretta nel 2015 con Critical Role. La maggior parte della narrazione si svolge nel continente di Tal'Dorei, una terra ricca di città e luoghi affascinanti come Emon, capitale dell'impero, Whitestone, una città-stato con un passato travagliato e un ruolo importante negli eventi che coinvolgono i protagonisti.

La serie racconta le gesta e le disavventure di un gruppo di avventurieri noto come "Vox Machina", una squadra disorganizzata di chiassosi, sboccacciati e sgangherati sbandati che, reinventatisi mercenari, cercano ricchezza, gloria e avventura ognuno per i suoi motivi personali.La serie mette in evidenza i loro legami, le sfide personali e le battaglie epiche, creando un racconto avvincente che combina azione, umorismo e momenti di profonde riflessioni legate al passato dei protagonisti. Vox Machina si è oggettivamente distinta per la sua capacità di riuscire a mettere sullo schermo sia un mondo dettagliato che un cast di personaggi ricchi di sfumature, anche per via delle sue origini legate a una gruppo di gioco di

Un giovane Percy

ruolo che in origine ha portato avanti quelle storie per dozzine di sessioni di gioco.

Il personaggio di cui però parliamo oggi è Percival Fredrickstein von Musel Klossowski de Rolo III, spesso conosciuto semplicemente come Percival de Rolo o Percy, un umano cacciatore di taglie, membro di Vox Machina che viene riconosciuto come il padre delle armi da fuoco nel mondo di Exandria. Al tavolo e nel doppiaggio delle serie è interpretato da Taliesin Jaffe,che ovviamente è anche la persona che he creato la sua storia originale.

La famiglia di Percy, i De Rolo, erano i nobili che un tempo governavano con potere e ricchezza la città di Whitestone, fino a che, durante l'infanzia del protagonista, vennero traditi e massacrati da una coalizione di malvagi composta da: i Briarwood, una coppia di potenti e malvagi maghi, Anna Ripley, una scienziata ossessionata dall'odio verso il potere e altri alleati oscuri tra cui alcuni traditori all'interno dello staff del castello stesso. La tragedia segnò profondamente Percy, al punto tale che i suoi capelli divennero bianchi per il trauma di vedere la sua famiglia totalmente cancellata e sua sorella Cassandra morire durante il loro tentativo di fuga. Una volta fuggito Percy visse anni molto difficili,più sopravvivendo che vivendo, in un costante girovagare senza meta cercando di trovare un senso alla sua sofferenza e di capire come poter combattere il male che aveva distrutto tutto ciò che amava.

The List, la-pistola di Percy

Fu però proprio durante questo periodo di solitudine e tormento, che Percy venne visitato in sogno da un'entità oscura: Orthax, un demone dell'ombra legato alla vendetta. Orthax, interessato alla vivace intelligenza di Percy inizò a sussurrare al ragazzo nei sogni parole oscure e promesse

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

di vendetta, facendogli dono della conoscenza di come costruire le prime armi da fuoco del mondo, uno strumento in grado di rivoluzionare per sempre il modo di combattere e di fare guerra. Ovviamente tutto questo in cambio di un piccolo prezzo da pagare: cioè quello delle anime delle vittime delle armi a polvere nera. Senza rendersi troppo conto di cosa stava davvero accadendo, Percy accettò, costruendo quindi la prima pistola del mondo, una pepperbox dal nome di The List,in ricordo della lista di nomi che aveva giurato di uccidere per ottenere vendetta.

Nel corso dei suoi viaggi e delle sue avventure con Vox Machina, Percy riuscì a ritrovare sua sorella Cassandra, scoprendo che non era davvero morta e insieme, guidarono la riconquista di Whitestone, liberando la città dalla tirannia dei Briarwood, arrivando anche alla prima resa dei conti con il demone Orthax. Nel corso delle avventure a seguire Percival iniziò sempre di più a fare i conti con il suo desiderio di vendetta che lo aveva divorato per quasi tutta la vita e con il senso di vuoto e solitudine che questo comportava e lentamente riuscì ad aprirsi al mondo, fino ad arrivare a trovare l'amore sposando Vex'ahlia, una sua compagna di avventure e a chiudere i conti con la dottoressa Ripley, che nel corso degli anni era diventata la sua più feroce nemesi. Ma la scoperta delle armi da fuoco, la creazione di diversi tipi di esse e la loro diffusione da parte della dottoressa Ripley sarà la più grande e oscura eredità di Percy, che dovrà per sempre fare i conti con le conseguenze del suo patto con Orthax. Le armi da fuoco, infatti, con il tempo avranno sempre maggiore influenza nelle strategie militari e nelle guerre, estendendo il suo impatto ben oltre Tal'Dorei, fino a influenzare l'intera Exandria e, più in generale, il modo di concepire il combattimento in tutto il mondo, cambaindolo per sempre..

Percival de Rolo è quindi una figura di grande importanza e complessità: un uomo segnato dal dolore ma anche dalla speranza, il cui genio e coraggio hanno lasciato un'impronta indelebile nel suo mondo, nel bene e nel male, diventando a modo suo un simbolo di rivoluzione e resistenza contro il male.

Percy appare fin da subito come un tenebroso dallo sguardo freddo, affabile e cortese ma pronto alla battuta sagace, una maschera che indossa fin troppo spesso per nascondere il suo desiderio di vendetta nato dalla perdita della sua famiglia e dalla distruzione della sua città. Questa sua ossessione, quaesta sua sete di giustizia e di bisogno di punire i responsabili dei suoi dolori lo spingono a intraprendere strade rischiose, arrivando in fondo a essere sfruttato da forze oscure, come Orthax e altri nemici che minacciano il suo mondo. Percy viene sempre descritto come una mente brillante, amante della logica, delle scienze e delle conoscenze, un'intelligenza che in altre circostanze avrebbe potuto donare chissà quali meraviglie al mondo, ma il cui potenziale viene in parte sprecato a causa della sua ricerca di vendetta, che rischia di farlo cadere nella trappola di un ciclo infinito di violenza, in un contrappasso dove la sua mente, offuscata dal rancore, non è più capace di discernere tra il giusto e lo sbagliato. Tuttavia, con il tempo, Percival dimostrerà anche grandi capacità di perdono, specialmente nei confronti delle persone che, pur avendogli causato dolore, hanno poi cercato redenzione o hanno agito per proteggere ciò che amava, arrivando a capire che la realtà è assai più complessa del bianco o nero e che, in fondo, è più simile ai complessi congegni di ingranaggi a molle che tanto ama. Perchè, in fondo la storia di Percival è il miglior esempio possibile per spiegare l'archetipo di chi ha nel cuore tanta luce, ma lascia che siano le tenebre della sofferenza subita a soffocarle (non a caso Orthax è un demone d'ombra che appare come un fumo nero che offusca la percezione).

La serie TV di Vox Machina coi protagonisti

Percival ci insegna che il perdono non significa dimenticare o giustificare le azioni negative, ma piuttosto liberarsi dal peso dell'odio e della vendetta permettendo così di aprire il cuore alla ricostruzione e alla redenzione, anche nelle circostanze più difficili.La vendetta di primo acchito ci può sembrare una risposta naturale alle ingiustizie ma può anche portare a una spirale di dolore e distruzione, facendoci perdere il cammino che avremmo dovuto percorerre per davvero. Alla fine dietro quegli occhi gelidi si nasconde solo un bambino con sogni enormi e con la capacità di renderli reali, con il rischio però che quell'anima innocente possa anche rendere concreti gli incubi che la tormentano a causa di un mondo che da troppo tempo appare rotto ai suoi occhi.

Nicola Santagostino

Teatro

Ferdinando di Annibale Ruccello

Regia Arturo Cirillo al Teatro Puccini di Firenze – Teatro stabile della satira e della contaminazione dei generi

Andrea Verga

A quasi quarant'anni dalla sua morte improvvisa e prematura Annibale Ruccello è vivissimo, come pochi altri drammaturghi italiani del novecento, come sono vivi i classici. La sua opera è ricca e sempreverde, giovane come sarà sempre giovane lui, coi suoi 30 anni appena, di vita, di studi, di teatro.

"Ferdinando", uno dei suoi ultimi lavori è considerato da molti il suo capolavoro, da un paio d'anni gira per l'Italia con la regia di Arturo Cirillo mentre nello stesso periodo la Pergola propone un altro classico di Ruccello, "Le cinque rose di Jennifer" con regia di Geppy Gleijeses. All'Università Federico II di Napoli c'è grande fermento per la pubblicazione dell'edizione critica delle opere del drammaturgo campano. Tra il 2024 e 2025 poi si sono potuti vedere "L'ereditiera" e "Week-end" a Napoli e "Anna Cappelli" a Roma.

Dedicheremo questo articolo e il prossimo proprio a Ruccello e ai due spettacoli visti durante questa primavera 2025 a Firenze.

Arturo Cirillo dieci anni dopo la sua prima regia di "Ferdinando" torna sullo stesso spettacolo con un ottimo cast (in particolare le attrici, con una meravigliosa Sabrina Scuccimarra che tiene lo spettacolo per quasi due ore). Si tiene per sé stesso, e fa bene, la parte di Don Catellino, che era stata di Ruccello al debutto.

Ferdinando è il giovane ospite, bellissimo, che arriva e come un tornado guasta gli equilibri, se così si possono chiamare, nevrotici e asfittici di una reclusione volontaria in campagna da parte della Baronessa Donna Clotilde, ipocondriaca e filoborbonica. La Baronessa da quando sono arrivati i Savoia non parla più italiano: « 'na lingua 'e mmerda, 'na lingua senza Dio [...] io e isse c'avimme appiccicate il 13 febbraio del 1861».

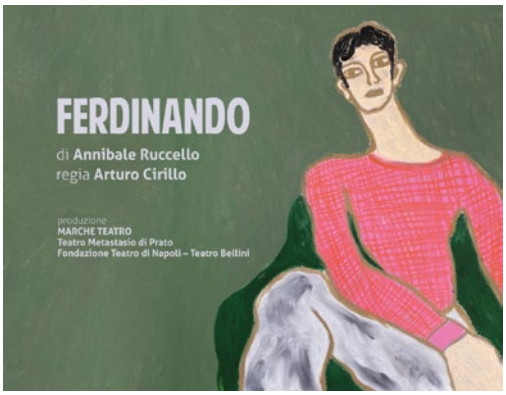
Di Ferdinando tutti si innamorano, di un amore carnale: la baronessa, Donna Gesualda, la sua parente povera che l'accudisce, Don Catellino, un prete un po' boccaccesco, ma in modo viscido e perverso, non spensierato. Vengono in mente "Teorema" di Pasolini (nato inizialmente come pièce teatrale) e anche le "Sorelle Materassi" di Palazzeschi (magari lette da Paolo Poli).

Ma chi è davvero Ferdinando? Come il giovane in Teorema di Pasolini potrebbe rappresentare il Sacro e/o l'Eros che irrompe nell'alienazione, borghese nel caso di Teorema, e aristocratica nel caso di Ferdinando. Una specie di Dioniso, travestito da Arcangelo Michele nel finale, con il precettore innamorato del ragazzo, Don Catellino, che interpreta la Vergine Maria con un semplice velo blu in testa, in una piccola pièce nella pièce, probabilmente un omaggio ironico al teatro popolare di devozione.

Ma la pièce di Ruccello non è appunto un teorema, come il bel romanzo di Pasolini, non ne possiede la freddezza e l'implacabilità che fece dire al suo stesso autore: "più che un racconto è un referto" né l'ambientazione borghese, milanese, contemporanea, tutt'altro.

Il clima ricorda piuttosto il Gattopardo. Probabilmente una citazione diretta dal romanzo e forse ancora di più dal film di Visconti l'apertura con rosari e preghiere in latino a letto, davanti a un arazzo polveroso (bellissime le scene di Dario Gessati). Interni di velluto che conoscono solo la penombra. La vita passa cercando disperatamente di sfuggire la luce calda del sud. In un bel saggio su "Ferdinando" l'italianista Pamela Parenti cita, per descriverne l'atmosfera, il Gramsci dei Quaderni del carcere: «Il vecchio muore e il nuovo non può nascere: e in questo interregno si verificano i fenomeni morbosi più svariati». La clausura volontaria fa anche pensare al meraviglioso "Angelo sterminatore" di Luis Bunuel, regista infatti citato nelle note di regia da Cirillo. "Personaggi rinchiusi in abiti scuri, monacali e preteschi, per devozione o per lutto, ma forse solo per difesa" scrive il regista.

La vera protagonista è, come sempre nelle opere di Ruccello, una donna disperata, Donna Clotilde, che vive, scrive sempre il regista, in "un inconsolabile bisogno d'amore". Personaggio creato da Ruccello per la grande attrice napoletana e amica Isa Danieli (protagonista anche della versione per televisione di Giuseppe Bertolucci che si trova facilmente sul web, con tanti commenti entusiasti che scaldano il cuore e ci dimostrano come Ruccello sia ancora popolare e amatissimo). Cirillo ricorda da piccolo di aver assistito a Isa Danieli che interpretava Donna Clotilde e di esserne rimasto folgorato. La baronessa è sfiorita ma non abbastanza da non essere sconvolta dal desiderio che la ribalta, mettendola di fronte alla propria piccolezza. Ruccello, Cirillo e la bravissima Sabrina Scuccimarra riescono nell'impresa di rendere questa donna disperata e insopportabile quasi simpatica.



Fernando, come il giovane di Teorema, piace a tutte le età, a tutti i sessi, rompe barriere di orientamento sessuale, di convenienza, di decoro, di età, non portando niente se non "il suo corpo giovane" e questo fa credere ai personaggi, per un attimo, di poter cambiare, di poter uscire da sé stessi.

Ma il finale apocalittico chiude ogni speranza di cambiamento per i personaggi, e anche qui riviene in mente Bunuel che si era appunto ispirato all'Apocalisse di Giovanni per il suo "Angelo sterminatore", fin dal titolo.

Oltre al tema psicologico c'è, forse più importante, quello sociale, culturale, politico: la modernità sotto forma di "Nazione Italiana" che avanza e prende tutto, asfaltando col suo rullo compressore particolarità e tradizioni locali, prima con l'Unità d'Italia, epoca in cui è ambientata la pièce, poi col boom economico, epoca in cui ha vissuto Ruccello. Si pensi alla tradizione letteraria e teatrale napoletana così amata e studiata da Ruccello che rischia di diventare folklore.

Come nel grande teatro, i personaggi di Ruccello hanno delle ragioni profonde di essere come sono e comprenderle è importante, vanno ascoltati. L'italiano che la Baronessa rifiuta potrebbe essere non l'italiano in sé ma la lingua burocratica e amministrativa, senza anima e a volte senza logica, oggi la lingua dell'intelligenza artificiale, o dell'informatica, magari tradotta automaticamente dall'inglese.

La carriera di Ruccello in teatro cominciò quando lasciò il suo posto come antropologo in sovrintendenza portando però i suoi studi antropologici nel suo teatro, con questo bisogno di preservare, che non è sterile e assurda nostalgia (di cosa poi? dei Borboni? della povertà? ma via!) ma piuttosto bisogno di radici. Anche a questo serve il teatro.

Foto di Tommaso Le Pera

Andrea Verga

Ingegno e creatività: Ennio Flaiano

Carmen De Stasio

Se soltanto ci si soffermasse a leggere tra le righe di quelli che oramai sono accreditati nella fama di Ennio Flaiano come aforismi, forse la semplice battuta tranchante prenderebbe una diversa forma. Forse, oppure no, magari afflitti dal timore di trovarsi di fronte a delle intime verità mai prospettate nella parola, ma di sicuro impatto, un impatto di malinconia, di straniamento e di fuga introspettiva.

Per la mia generazione e per le generazioni precedenti, come anche per tutti coloro i quali amano il film impregnato di attenzione sociale e culturale, e non esclusivamente maneggiato ai fini del compiacimento (in altre parole: per coloro i quali si ritrovano – per un nonsoché insospettabile e imprevedibile – ad essere animati da un disegno che va a interpretare – o ad offrire un segnale quantomeno visualmente alle intonazioni, quanto ance alle stonature del costume del tempo dell'oggi (di qualsiasi oggi di ciascun tempo), l'immagine di Ennio Flaiano scorre al pari di un passeggero costante nei titoli di coda e di inizio per ciascuna pellicola comporti la sua firma di sceneggiatore, oltre che di autore di soggetti. Una collaborazione all'operazione cinematografica, la sua, che ha elevato a capolavori scientemente comprovati film del calibro di *Roma città libera*, *La dolce vita*, *Giulietta degli Spiriti*, e via dicendo. Pellicole che – ciascuna per proprio modo – hanno segnato la svolta per la temerarietà delle tematiche, per le rivoluzionarie strategie che hanno corretto una cinematografia ristagnante, risultando, quindi, esempi di incalzante avanguardia.

Ennio Flaiano con Federico Fellini

Una collaborazione ed una firma, quella di Flajano (così come inizialmente compariva il suo cognome), di comprovata esuberanza attitudinale nell'assolvere all'intelaiatura di chiaro stampo artistico e senza velature, dalla quale prende corpo e sostanza l'efficacia di un film. Di fatto, egli ha lavorato al fianco di registi di estrema levatura e di profonda attenzione totalizzante, propendendo a mantenersi quale figura discreta che, tuttavia, resta impressa nell'immaginario per i suoi taglienti – e mai torbidi – aforismi, vale a dire, frasi che, talora gettate lì, nel corso di una conversazione, quasi casualmente, sono diventate tessuto prevalente di digressioni delle quali ci si ritrova a far uso inconsapevole (notevole a tal riguardo è anche il caso di Marcello Marchesi e, ancor prima di Anton Giulio Bragaglia). Tanto per citarne una tra le tante, talora ripetuta fino alla nausea di un qualsiasi di noi: Certo, certissimo, anzi probabile.

La figura di Ennio Flaiano si porge dunque al pari di un talento indomito, accrescitivo, di chi vive la complessità e ne trae sollecitazione per attivare processi tali da indurre a considerare la sua come una vera e propria attitudine al talento. Soprattutto, al talento per la scrittura, campo in cui l'imprevedibile tendenza ad un'articolazione assolutamente rinnovata e fondata su quella che sconcerta per essere esigenza per la vita, tanto da restare unica nel suo genere. E quale il genere a cui si fa adesso riferimento, se non calato in un tempo in cui Flaiano assorbe e metabolizza i cosiddetti accademismi per poi rifuggirli, per poi fugare qualsiasi incertezza riguardo ad un netto e, nuovamente, fermo diniego. Il suo tempo, in effetti, è carico di suggerimenti, certo, incontra anche parvenze di pregiudizi ma è esattamente distanziandosi dalla sfera del pregiudizio in linea con un'approssimativa ed edulcorata menzogna, che le sue affermazioni restano nell'aura di una produzione di riflessioni, prima che giungere a storicizzarsi sulla carta. Non dimentichiamo che, forse è bene asserire purtroppo, sovente il suo nome viene in un certo qual modo assimilato a frasi che talora risuonano come fastidiose sentenze, come febbrile culmine di indotte meditazioni su una variabilità di questioni, infondendosi di privatezza, come di annunciazioni cataboliche, in grado cioè di suggerire un punto di vista a suggello di processi di analitica investigazione della società dei tempi attuali e posteriori. Questo non confligge affatto con quella tendenza che ho definito talento per la scrittura, vale a dire un talento modellato da un senso di intimità incoraggiata nel suo farsi, adattata alla rappresentazione di individuali punti di vista, già a partire dalla costruzione – anch'essa del tutto individuale – di quei punti di riferimento che nel corso della sua esistenza sono stati il motore per nuove identità immaginative, tanto da rilevare la qualità anti-formale, ma pure ben associata nell'organizzazione scenico-verbale di quei soggetti e di quelle sceneggiature alle quali la sua fervida attitudine alla potenza scritturale hanno reso significativa parte della storia del cinema italiano dal valore ultra-temporale ed ultra-nazionale, non soltanto riferendomi a capolavori tra i quali alcuni già menzionati, quanto alla ricercatezza di registi che lo stesso Flaiano ha accompagnato verso l'empireo della celluloide (l'amico Marcello Pagliero, un Fellini oppure un Rossellini o un Soldati, per dire).

Se si potesse riassumere in poche immagini l'identità scultorea di Ennio Flaiano, potrebbe venire in soccorso la tipicità stilistica di uno dei suoi più cari amici, quell'Orfeo Tamburi artista della macchia esistenziale di una società compressa dalla corsa all'interno delle maglie di un progresso dai mille risvolti, dalle sfaccettature talora invisibili ma che comprovano la caparbietà di porgersi senza elevarsi a giudici sentenziosi e guardare – talora intimamente e pur sempre in un sottile distacco – la materia umana nell'atto di evocare una poeticità dalle sponde innovative, dagli ermetici richiami e dall'assenza di rima, del tutto collocata in un'ambientazione che rende l'intellettuale contesto che l'individuo sceglie. Non già l'assolutezza della solitudine, né l'isolamento nostalgico: Ennio Flaiano rimarca la solidità di un non-rigore; egli è talentuoso autore di parole alle quali conferisce l'ordine che la situazione richiede, smarcandosi da una utilizzazione compensativa non del semplice dire, ma del voler a tutti i costi dire in quanto esserci. Da acuto incisore, ha saputo convertire la sua esperienza intellettuale in riflessioni ponderate all'interno di parole e che alle parole hanno dato ordine; un ordine giammai urlato; un ordine dalla tempra stilistica arguta e che, in più, è di presenza minimalista, restando legata a quei punti di riferimento che un giorno egli avrebbe desiderato trasformare in un'opera da regista e che la morte, che lo raggiunge ad appena sessantadue anni per un infarto, interrompe in maniera inaspettata. Il sogno di accompagnare sullo schermo una creatura del tutto sua si sarebbe avverato per volontà di un grande regista, Giuliano Montaldo, qualche anno dopo, con *Tempo di uccidere*, riduzione cinematografica dell'omonimo romanzo autobiografico che nel 1947 accompagnò Ennio Flaiano sul podio eletto del Premio Strega.

Completezza e complessità, insieme ad un'amarezza che, in maniera paradossale, pare alimentare l'attrazione all'ironia, sono le qualità di una personalità unica, indiscutibile, di tale versatile intensità, da essere stata protagonista di un docu-film dal titolo che di Flaiano ripone una posizione variabile e tutt'altro che consegnata in un'inquadratura di fissità. Parlo del docu-film *Un marziano di nome Ennio*, che il regista Davide Cavuti ha voluto dedicare a un intellettuale vero nel 2021. Una sorta di passaggio di testimone dal Flaiano parlante ad un Flaiano alimentato dai ricordi di chi ha avuto la fortuna di conoscerlo, accompagnandolo a configurarsi quale parola di una memoria di tempi giammai sussidiari.

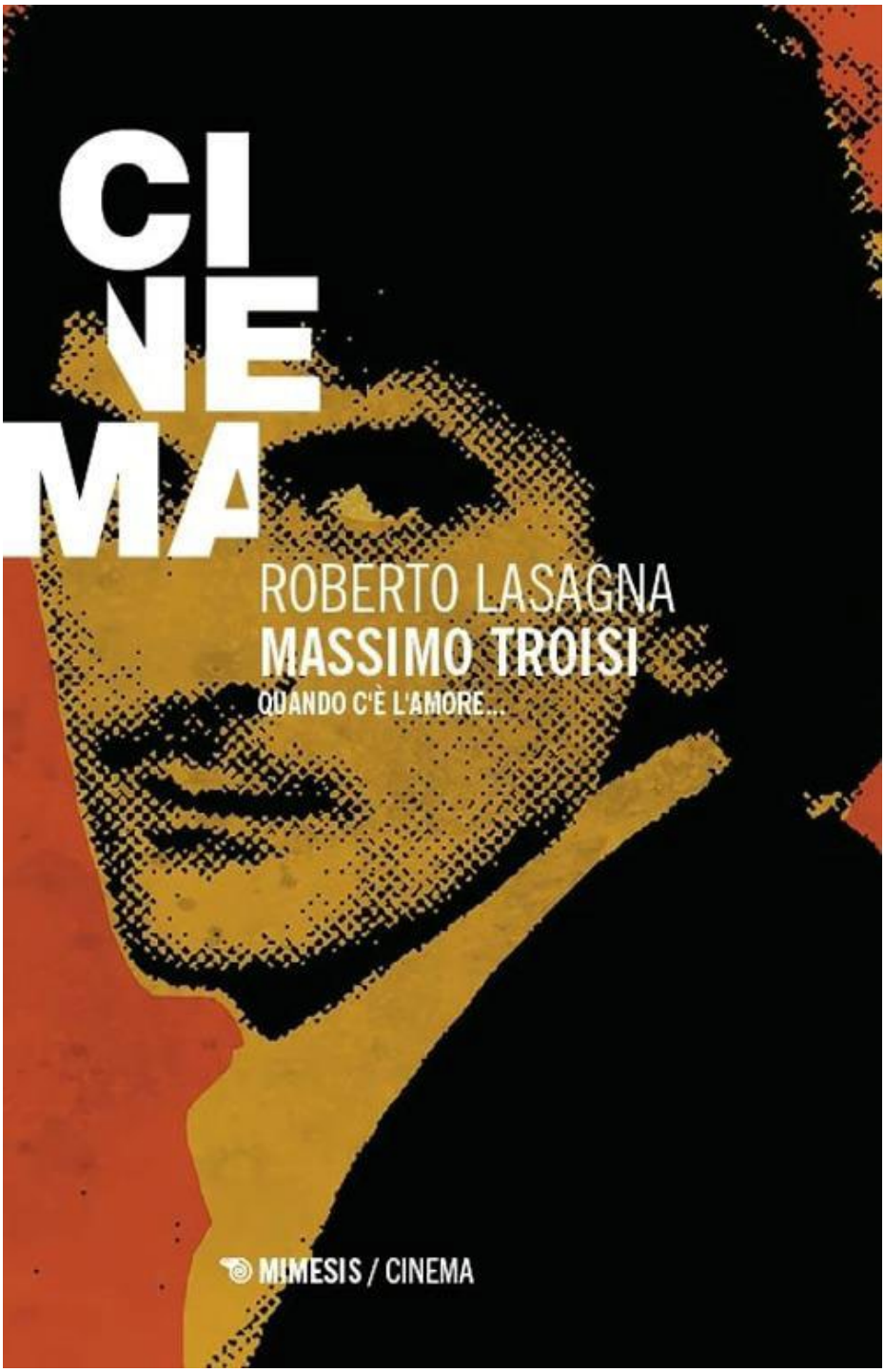
Carmen De Stasio

* *Prossimo numero:*
La contemporaneità nell'esperienza artistica di Andy Wharol

Riceviamo e pubblichiamo

Massimo Troisi. Quando c'è l'amore...

Roberto Lasagna
Edizioni Mimesis

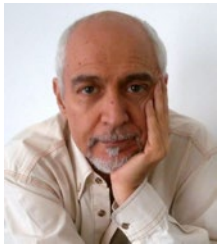


Il nuovo libro di Roberto Lasagna è un'appassionata e rigorosa ricostruzione della carriera cinematografica del grande mattatore attraverso l'analisi delle sue opere alternata alle conversazioni con quattro storici collaboratori di Troisi (Enzo Decaro, suo compagno ne "La smorfia", Pino Donaggio, compositore delle musiche di due dei suoi film, Anna Pavignano, compagna per otto anni di Massimo e sceneggiatrice di molti dei film in cui Troisi è anche dietro la macchina da presa, Roberto Perpignani, montatore de "Il postino") che rivelano aspetti gustosi della carriera dell'artista. Dalle origini del teatro napoletano ai successi televisivi e cinematografici, Massimo Troisi è stato una delle voci più originali del cinema italiano degli ultimi cinquant'anni. I suoi film disarmano con la loro delicata svagatezza, colpiscono al cuore e divertono, interrogano candidamente lo spettatore sui grandi dilemmi dell'esistenza, celebrano la timidezza e l'introversione. In questo volume, il critico Roberto Lasagna si addentra nelle tematiche e nelle peculiarità stilistiche care all'autore napoletano, analizzandone le suggestioni poetiche che il regista Mario Martone, nel suo film *Laggiù qualcuno mi ama*, ha avvicinato alla sensibilità della Nouvelle Vague e in particolar modo al cinema di François Truffaut.
Nella prefazione al libro di Roberto Lasagna, Giorgio Simonelli scrive: "Questo Troisi attore famoso, delizioso conversatore, comico autoironico che si sta affermando nella memoria collettiva potrebbe finire per nascondere una dimensione più complessa del personaggio. Per fortuna ci sono libri come questo, un libro che si dedica alla ricostruzione delle altre vite di Troisi, quella di attore e di regista, spesso anche regista-attore. E lo fa attraverso interviste di colleghi che hanno lavorato con lui, ma soprattutto attraverso l'analisi dei suoi film. L'analisi si addentra nelle vicende produttive sempre decisive per la creazione dei film, mette in luce le dinamiche narrative fondamentali in quel tipo di cinema, approfondisce la costruzione dei personaggi che danno il senso profondo delle opere, osserva gli aspetti della messa in scena e della recitazione, segue l'impatto che il prodotto ha avuto sul pubblico".
Roberto Lasagna, critico cinematografico e psicologo, è tra i fondatori delle Edizioni Falsopiano, una delle migliori case editrici italiane specializzate nella saggistica cinematografica ed è direttore artistico, con Giorgio Simonelli, del Festival Adelio Ferrero Cinema e Critica (che con Luca Ribuoli e l'Alessandria Film Festival compone la squadra di Ottobre Alessandrino), nonché tra i promotori storici del Premio Adelio Ferrero. Lasagna, in oltre trent'anni di impegno culturale, ha scritto e curato oltre quaranta libri, con uno sguardo calato in profondità tra gli aspetti psicologici e sociali, sull'estetica e la filosofia del linguaggio cinematografico. Tra le sue più recenti pubblicazioni si segnalano "La paura mangia l'anima. Guida al benessere psicologico" (Sensoinverso Edizioni, 2024), "Ken Loach. Il cinema come lotta e testimonianza" (con Giorgio Barberis, Edizioni Falsopiano, 2024), "Marco Bellocchio. Il pubblico e il privato" (Il foglio letterario, 2024), "Pietro Germi. Un maledetto imbroglio" (Profondo rosso, 2024), "Halloween. Da John Carpenter a David Gordon Green", Edizioni Shatter, 2025") e il nuovissimo "Clint Eastwood. Una storia del cinema" (Weirdbook, 2025).

Massimo Troisi. Quando c'è l'amore
Roberto Lasagna
Edizioni Mimesis
142 pagine
euro 14,00
codice ISBN: 9791222314501

I dimenticati #120

Florence Lawrence



Virgilio Zanolla

Nel panorama suggestivo e in parte misconosciuto del cinema americano nei primi due decenni del Novecento, spicca la figura di un'attrice considerata da molti la prima star femminile nella storia della settima arte: Florence Lawrence. Alla maggior parte dei cinefili oggi il suo nome non dice nulla: eppure dobbiamo soprattutto a lei se gli spettatori delle prime pellicole presero a interessarsi delle loro interpreti.

Il suo nome al secolo era Florence Annie Bridgwood ed era nata in Canada, ad Hamilton, nell'Ontario, il 2 gennaio del 1886, terza e ultimogenita, dopo due fratelli, di George, costruttore di carrozze d'origine inglese, e Charlotte Dunn, attrice di vaudeville col nome d'arte di Lotta Lawrence, emigrata in Canada dall'Irlanda quand'era ancora bambina. Primadonna della Lawrence Dramatic Company, che dirigeva, Lotta fece esordire la figlia in palcoscenico quando Florence contava appena tre anni, abituandola ad assumere ruoli via via più impegnativi nei drammi strappalacrime che rappresentavano, sicché all'età di sei anni quest'ultima era già nota come «Baby Flo, la bambina prodigio». Il 18 febbraio 1898, avvelenato accidentalmente da gas di carbone, George Bridgwood morì, e Lotta, che viveva separata da lui da ormai otto anni, si trasferì coi figli negli Stati Uniti, presso sua madre Ann Dunn, a Buffalo, nel New York. Qui Florence e i suoi fratelli frequentarono finalmente scuole regolari, dove lei mostrò grandi attitudini verso lo sport, segnalandosi nell'equitazione e nel pattinaggio; continuò a lavorare nella compagnia della madre, finché per problemi interni questa non fu costretta a chiuderla e nel 1906 si trasferì a New York con la figlia.

Speravano di trovare lavoro a Broadway, ma le varie audizioni che sostennero non ebbero esito positivo. Andò meglio nel cinema, dove, dopo essere apparse nello short poliziesco della Vitagraph Company *The Automobile Thieves* di e con James Stuart Blackton, il 27 dicembre di quell'anno vennero ingaggiate dalla Edison Manifacturing Company per il film *Daniel Boone; or, Pioneer days in America* di Wallace McCutcheon ed Erwin Stanton Porter, ciascuna con lo stipendio di 5 dollari al giorno per due settimane di lavorazione. Grazie al fatto d'essere un'ottima cavallerizza, Florence fu scelta per interpretare Jemina, la figlia di Boone. Ai primi del 1907, tornata con la madre alla Vitagraph, apparve in altri sei film, cortometraggi a un rullo, come il dramma bellico *The Dispacht Bearer* di Albert E. Smith, sfoggiando in nuove occasioni la sua abilità di amazzone.

Poco dopo, ottenuto il ruolo da protagonista nella commedia *Seminary Girls* dell'impresario Melville B. Raymonds, Florence riprese col teatro accanto a Lotta, portando lo spettacolo in tournée per alcuni mesi. Rientrate a New York, stufe di quella vita da zingare, nella primavera 1908 lei e la madre tornarono alla United Vitagraph di Brooklyn, la casa cinematografica americana allora dotata del sistema di produzione più avanzato, non solo nella tecnica e per la varietà dei generi trattati, altresì nella distribuzione, che copriva circa l'ottanta per cento delle pellicole americane proposte sul mercato europeo. Lì la carriera di Florence nella settima arte non incontrò più ostacoli: ad appena ventidue anni ella divenne una delle attrici di punta della compagnia newyorchese. Basti dire che quell'anno prese parte a ben 48 pellicole, tra le quali, dirette da Blackton, un *Macbeth* e un *Romeo and Juliet*, prima delle innumerevoli versioni cinematografiche del capolavoro scespiriano, dov'ella, Juliet, fu in coppia col trentacinquenne Harry Solter, Romeo: sennonché i due interpreti s'innamorarono veramente, e il 30 agosto 1908 convolarono a nozze.

Florence, canadese, nata nel 1886

Il regista David Wark Griffith, allora uno dei responsabili dell'American Mutoscope and Biograph Company, cercava una bella ragazza capace di andare a cavallo per il film *The Girl and the Outlaw* che si apprestava a girare, e aveva notato Florence in uno short Vitagraph; ma all'epoca nei titoli dei film le case di produzione statunitensi non ponevano i nomi degli attori, sicché fu solo grazie a Solter, che era suo amico, se il futuro autore di *Nascita di una nazione* poté contattarla e persuaderla a passare alla Biograph, offrendole lo stipendio settimanale di 25 dollari in luogo dei 20 che le dava la Vitagraph. Diretta da Griffith, nel biennio tra l'8 e il '10 Florence interpretò oltre centoventi pellicole. Furono questi cortometraggi a darle popolarità: soprattutto col divertente personaggio di Mrs. Jones nella serie di dodici *short comedy* (il primo serial della storia) e, nel 1909, con quello di Katiuscia in *Resurrection*, tratto dal romanzo *Resurrezione* di Lev Tolstoj. Pioniere nell'uso del primo piano e del *close-up*, Griffith non disdegnava di porre in rilievo il viso della sua interprete, per mostrarne i moti dell'animo: così, ignorando il nome dell'attrice, molti spettatori scrivevano alla casa di produzione chiedendo notizie de «la ragazza della Biograph» e anche della «ragazza con una piccola fenditura nel mento». Per salvare capra e cavoli la Biograph, che temeva la popolarità degli attori per evitare un raffica di richieste d'aumento sulle loro paghe, decise di far finta di nulla, ma raddoppiò tacitamente lo stipendio di Florence per tenerla buona.

Lei e il marito, però, non gradirono molto tale soluzione, e cominciarono a guardarsi attorno. Venuta a conoscenza che la coppia aveva contattato segretamente la Essanay Film Manifacturing Corporation, la Biograph li licenziò. Florence e Solter vennero subito assunti dall'appena fondata Independent Moving Pictures Company of America (IMP), cioè dal vulcanico Carl Laemmle, proprietario e presidente della stessa. Estranea al monopolio delle case di produzione che disponevano anche delle sale di proiezione (non ancora cinema bensì *nickelodeon*), la IMP aveva tutto l'interesse a favorire la popolarità di Florence, se voleva spezzare le aride regole di consorteria del mercato distributivo. Perciò, oltre a garantire ai suoi due nuovi interpreti la presenza dei loro nomi nelle locandine dei film, con una geniale pensata si preoccupò di far circolare la voce che Florence fosse morta, investita da un tram mentre si trovava a New York; l'indomani la Biograph indirizzò ai giornali una smentita, accompagnata da una foto dell'attrice nella cui didascalia s'informava che ella era in procinto d'interpretare il poliziesco *The Broken Oath*, il suo primo film prodotto dalla IMP e diretto dal marito Harry Solter. Laemmle stesso la soprannominò «la ragazza dai mille volti»; inoltre nel marzo 1910 organizzò per lei e King Baggot, il coprotagonista della pellicola, una trasferta promozionale a Saint Louis, dove ad attenderli trovarono una folla immensa. Queste sue trovate, e la nascita delle prime riviste specializzate sul cinema, come il mensile "Motion Picture Story Magazine", aumentarono notevolmente la popolarità di Florence, facendo di lei la prima stella del cinema americano e dando così origine allo *star system*.

Ella e il marito lavorarono alla IMP per undici mesi, producendo una cinquantina di film ad un rullo. Alla fine del '10, dopo essersi concessi una vacanza in Europa, Florence e Solter lasciarono l'IMP per gli Studios di Siegmund Lubin (Laemmle si consolò rimpiazzando l'attrice con un'altra giovanissima bellezza canadese che proprio Florence gli aveva indicato: Mary Pickford). Per Lubin confezionarono 48 pellicole.

Ai primi del 1912 la coppia decise di formare una propria compagnia, la Victor Film, per la vendita

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

e distribuzione associandosi con Laemmle, il quale si avviava a fondare una nuova casa di produzione, la Universal Pictures: con la garanzia della loro più completa libertà artistica, quest'ultimo versava a Florence 500 dollari la settimana, e 200 li dava a Solter; gli studi della compagnia vennero allestiti a Fort Lee nel New Jersey, una ventina di km ad ovest di New York. Qui Solter diresse la moglie in diversi cortometraggi, dov'ella aveva come partner Owen Moore, fresco primo marito di Mary Pickford.

La nuova disponibilità finanziaria spinse Florence all'acquisto di una tenuta di venti ettari a River Vale, nel New Jersey, dove poté realizzare il suo desiderio di darsi al giardinaggio, coltivando magnifiche rose. Ragazza piena d'idee, ella fu anche inventrice: mise a punto due segnali di allerta: un braccio meccanico da porre sul retro dei veicoli, che azionato da un bottone indicava la direzione che avrebbe preso il conducente, e un analogo segnale di prossima frenata. Ma non depositò il brevetto delle sue applicazioni, per cui non ne trasse alcun utile.

Nell'agosto di quell'anno litigò col marito, autore di «commenti crudeli» su sua madre: esasperato, Solter partì per l'Europa, ma dal vecchio continente le inviò diverse accorate lettere, affermando di meditare il suicidio. In novembre, quando tornò in America, i due si rimisero insieme, e Florence annunciò l'intenzione di ritirarsi dal mondo dello spettacolo.

Tuttavia, nel '14 venne persuasa a tornare sui set per la Victor Film, che nel frattempo era stata acquistata dalla Universal: dove lavorò ancora diretta dal marito; apparve pure come se stessa nel documentario di Allan Dwan *The Great Universal Mystery*, assieme a colleghi attori e a registi della casa di produzione. Quell'anno, mentre interpretava Flo nello short drammatico di Solter *The Pawns of Destiny*, fu vittima di un grave incidente: un incendio procurato, in quanto previsto nella trama, andò fuori controllo, ustionandole i capelli e causandole una caduta che le procurò la frattura della spina dorsale. Sebbene si riuscisse a completare il film, il trauma per quell'evento repentino e inatteso la costrinse al riposo per mesi; oltrettutto, la Universal si rifiutò di coprire le ingenti spese mediche.

Florence tornò sul set solo nella primavera del 1916, per interpretare Isabel Thorne nel dramma fantapolitico *Elusive Isabel* di Stuart Paton: un cinque rulli (durata 52 minuti) molto impegnativo; tanto che al termine delle riprese lo stress accumulato le cagionò un collasso, lasciandola per quattro mesi quasi completamente paralizzata. In tale situazione se la prese col marito, accusandolo d'averla spinta a riprendere il lavoro pur consapevole ch'ella non era ancora a posto con la salute; il loro nuovo litigio portò a una seconda separazione, che più tardi sfociò nel divorzio.

Ci vollero cinque anni prima che Florence si sentisse di nuovo pronta a tornare davanti alla macchina da presa: ciò che avvenne nel 1921, anno in cui, dopo la morte di Solter, il 12 maggio ella convolò a nuove nozze col venditore d'automobili Charles Byrne Woodring. In quel lustro la settima arte aveva compiuto passi da gigante. Intanto, i principali studios erano trasmigrati dalla East alla West Coast, dov'era sorta la Mecca del cinema, Hollywood; gli shorts avevano ceduto il passo ai lungometraggi, i nickelodeon ai cinema, e una nuova generazione d'interpreti femminili dalle potenzialità divistiche s'era imposta all'attenzione degli spettatori: oltre a Mary Pickford, Theda Bara, Carmel Myers, Mae Murray, Clara Kimball Young, Anita Stewart, Gloria Swanson e Norma Talmadge. Per poter sfruttare al meglio le opportunità del rientro Florence si trasferì col marito ad Hollywood: qui fu protagonista nel melodramma biblico *The Unfoldment* di George Kern e Murdock MacQuarrie, ma presto venne richiesta solo per ruoli secondari, dove spesso non fu neppure accreditata. Finì per rassegnarsi al nuovo andazzo, e per far quadrare i conti a metà degli anni Venti aprì col coniuge un negozio a Los Angeles, Hollywood Cosmetics, che oltre a una linea di cosmetici elaborata da lei vendeva anche trucchi teatrali.

Florence Lawrence in "The Professor's Ward" (1911) di Harry Solter

Florence si prepara per una registrazione a Hollywood

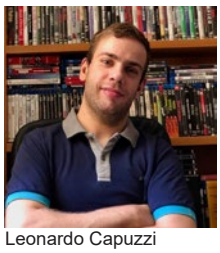
Il 1929 fu per Florence un anno assai negativo: perse la madre, alla quale era legatissima, perse molte economie col crollo della borsa di Wall Street; e si separò da Woodring, ma continuò a gestire con lui il negozio, che tuttavia chiuse nel '31. Rimasta vedova nel '32, il 27 novembre dell'anno seguente sposò a Yuma, in Arizona, Henry Prence Bolton, dal quale di separò dopo appena cinque mesi: questi infatti era un uomo alcolizzato e violento, che in più occasioni la picchiò furiosamente.

Sola e depressa, continuò a lavorare nel cinema, con saltuarie apparizioni nelle pellicole MGM, che le versava 75 dollari a settimana. Tra lo short *The Automobile Thieves* di Stuart Blackton, 1906, e *Notturno tragico* di Richard Thorpe, 1937, che fu il suo ultimo film, apparve in forse 310 pellicole, 221 delle quali perdute. Affetta da mielofibrosi, una malattia allora semisconosciuta e incurabile che intacca il midollo osseo causando anemie e sconforto, si trasferì in un appartamento in Westbourne Drive a Beverly Hills, con tale Robert Brinlow, un impiegato della casa di produzione, e sua sorella. Il 28 dicembre 1938 Florence chiamò la MGM spiegando di non potersi presentare al lavoro nel pomeriggio perché indisposta; quindi, per farla finita, ingerì sciroppo per la tosse assieme a un veleno per formiche: ma il dolore orribile che provò la fece urlare. Una sua vicina chiamò un'ambulanza ed ella venne condotta d'urgenza al Beverly Hills Emergency Hospital, dove alle 14.45 morì, all'età di cinquantadue anni, undici mesi e ventisei giorni. In casa aveva lasciato questo biglietto d'addio: «Caro Bob, chiama il dottor Wilson. Sono stanca. Spero che funzioni. Addio, tesoro mio. Non possono curarmi, quindi lascio perdere. / Con affetto, Florence. / P. S. Siete stati tutti fantastici, ragazzi. È tutto vostro». La sua morte venne registrata come «probabile suicidio» dovuto alla «cattiva salute». La salma dell'attrice venne inumata in forma anonima nell'Hollywood Cemetery; la sua tomba restò senza nome fino al 1991, quando l'attore inglese Roddy McDowall le fece apporre una lapide commemorativa, che reca: «La ragazza della Biograph. La prima stella del cinema».

Florence è stata una delle prime donne ad avere la propria auto

Virgilio Zanolla

Heretic (2024) di Scott Beck e Bryan Woods


Leonardo Capuzzi

Scott Beck e Bryan Woods, hanno scritto anche la sceneggiatura ed il soggetto. Il cast è formato da Hugh Grant, Sophie Thatcher, Chloe East. La pellicola ruota intorno a questi tre attori e somiglia molto ad una pièce teatrale. Visto che per la quasi totalità, la storia si svolge nella casa del personaggio di Hugh Grant. A livello tecnico i due registi mettono in scena una regia impattante, basata su inquadrature fisse e con piccoli movimenti di macchina, piani sequenza. Il montaggio è gestito abbastanza bene. Un dettaglio importante sono i primi piani sui volti dei protagonisti. Il film si divide in due parti a livello narrativo. All'inizio si sviluppa e cresce sui botta e risposta tra i personaggi. La seconda invece mette in secondo piano i dialoghi per concentrarsi su una componente horror pura, invece di procedere come iniziato. Ciò rappresenta una nota negativa, visto che un thriller teologico come questo poteva basarsi prevalentemente sullo scambio di idee tra le due sorelle (i cui nomi sono *Paxton* e *Barnes*) appartenenti ad una missione religiosa e il signor *Reed*. Hugh Grant riesce benissimo ad interpretare il villain. Anche solo con uno sguardo comunica moltissimo. E la sua presenza scenica è impattante. Anche se si capisce abbastanza presto che sarà lui il la spina nel fianco. Le due protagoniste sono brave nei loro ruoli. E tra di loro c'è molta cooperazione per tentare di sfuggire alla situazione che si viene a creare. La fotografia purtroppo in alcune sequenze, (soprattutto nella parte finale), risulta fastidiosa perché troppo scura e non si riesce a vedere e capire ciò che succede. All'inizio vira su colori caldi come il giallo oro delle lampade, per dare "sicurezza". Nella seconda ed ultima parte la gamma cromatica si basa prevalentemente sul blu scuro, atto a far perdere speranza. I costumi dei personaggi sono semplici ma comunque coerenti con il contesto. La colonna sonora per la maggior parte della pellicola si basa su rumori presenti nella casa in cui si svolge la storia. Anche la musica è presente, e dona un senso di oppressione. Le scenografie risultano molto curate, nonostante siano prevalentemente due. Il soggiorno dove si svolgono i primi minuti appare pulito. Dona un senso almeno in parte di rilassatezza. Nella parte finale c'è proprio un cambio netto, e la cantina avvolge le ragazze nel terrore più puro, anche per via dello sporco presente in essa. Ciò è un elemento da cinema horror classico che riconduce al passato abbastanza palese. La neve e la pioggia rappresentano un soffocamento e non accennano a fermarsi. Anche le finestre della casa risultano strette e soffocanti, dalle quali non si passa. Le azioni delle protagoniste risultano abbastanza coerenti. Fanno percepire l'ansia che le pervade, ma allo stesso tempo parlano tra di loro per tentare di trovare una soluzione alla situazione. La già citata casa del personaggio di Hugh Grant è costruita abbastanza bene perché rappresenta un labirinto non solo fisico ma mentale, perché le due ragazze rischiano di perdersi al suo interno e sembra non esserci una via d'uscita. Il film tratta il

credere oppure il non credere in qualcosa di superiore. Infatti le protagoniste vengono messe a dura prova, riguardo a quello che hanno sempre pensato. Il signor *Reed* riesce inizialmente a far presa su di loro, attraverso i tanti discorsi a tema religioso, che propone. All'inizio *Paxton* e *Barnes* hanno il controllo della situazione per via dei botta e risposta dati dai dialoghi. Il personaggio del prete rappresenta un elemento negativo perché è appena abbozzato e non ha una vera e propria funzione e alla fine non indaga a fondo su ciò che succede. Il personaggio di Hugh Grant per ¾ di film tiene testa alle due ragazze. Nel finale (sbrigativo) invece viene visto come il classico cattivo horror e perde tutta la sua caratterizzazione. E tutto ciò che aveva decantato fino a poco prima sulle religioni risulta ridicolo e ridondante. Al contrario le sorelle crescono come personaggi, e la loro crescita è graduale fino al finale. Il fuoco rappresenta la luce in fondo a questo tunnel. Una sorta di speranza che viene almeno inizialmente spenta. E' una pellicola che nella prima ora per come è costruita è accattivante e cattura lo spettatore. Fino a quando non si cade nei soliti cliché da film horror come far vedere donne possedute e utilizzare jumpscare abbastanza prevedibili. Quando la tensione si crea anche solo con gli sguardi e battute incalzanti. Esattamente come faceva Sergio Leone nella sua *Trilogia Del Dollaro*. Ciò che rende *Heretic* un film con alti e bassi è proprio il fatto di non avere una sceneggiatura lineare che perde mordente con l'avanzare della narrazione. Fino ad arrivare ad un finale davvero anticlimatico, che butta al macero tutto ciò che si è visto in precedenza. È una pellicola che bene o male intrattiene ma non mantiene una forza nella scrittura. La prima ora si prende il suo tempo, costruendo il contesto. Il secondo tempo corre in maniera fastidiosa e alla fine rimane ben poco di quanto visto se non l'ottima interpretazione degli attori. È una pellicola non perfetta ma fa comunque il suo dovere. In conclusione, una visione la merita ma non è un capolavoro.

Leonardo Capuzzi

Esce Cabiria – Studi di Cinema n. 206-207

Studi di cinema
Ciemme nuova serie n. 206 – 207 – Cinit -Cineforum italiano – il Geko edizioni

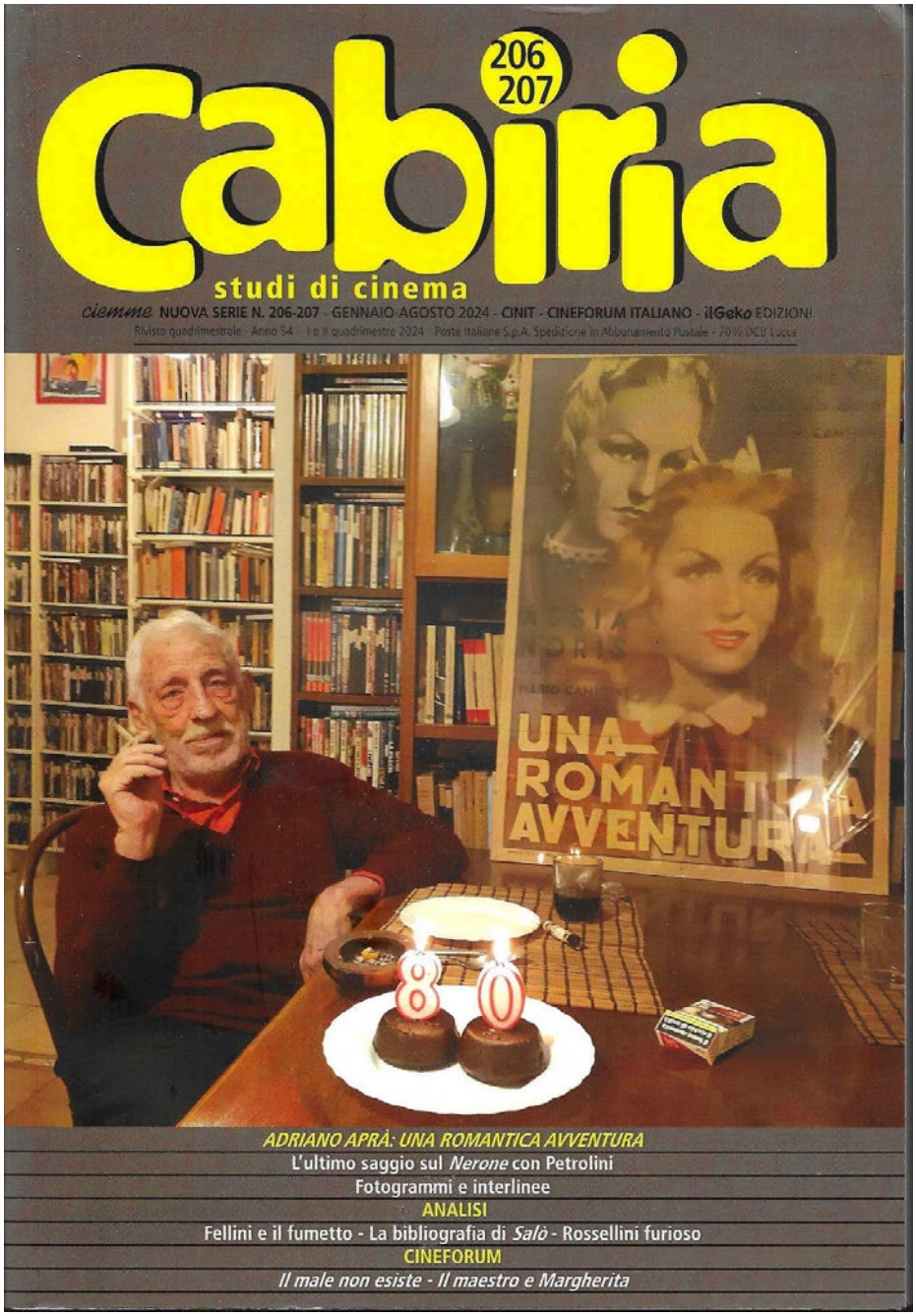
Editoriale
Marco Vanelli: *Memoria di Adriano* p. 2

Un altro membro di questa redazione ci ha lasciato: Adriano Aprà (1940-2024). È per me doveroso ricordarlo come studioso, come uomo di cinema, soprattutto come amico. Se dovessi elencare tutto ciò di cui si è occupato, la sterminata competenza che aveva nel cinema classico e d'avanguardia, i rapporti che ha tenuto con i più grandi cineasti, non basterebbe l'intero fascicolo. Qui voglio ricordare con riconoscenza l'affetto e la stima che mi ha sempre dimostrato, a cominciare dalla prima volta che lo incontrai di persona. Eravamo stati invitati a Mestre per una tavola rotonda su Pietro Germi. Io mostrai alcuni brani dei suoi film drammatici ricostruendo il percorso di fede che il regista genovese aveva espresso in modo tormentato e personale. Come al solito, ci fu chi ebbe a mugugnare a sentir trattare certi argomenti, quasi io avessi voluto cristianizzare un mangiapreti. E in un tripudio di "in qualche modo", "mi sembra di ricordare", "sostanzialmente", prese la parola Adriano che, con la sua voce profonda e l'atteggiamento di chi non ammetteva repliche, sostenne la mia essere un'analisi testuale ben fatta e che i contenuti che avevo evidenziato emergessero dalle immagini dei film, non da una mia forzatura interpretativa. Silenzio.

Da quella sera nacque un'amicizia, fatta, da parte mia, di rispetto reverenziale per un maestro da par suo che aveva apprezzato il mio lavoro. Negli anni, lavorare con lui è stata sempre un'avventura piena di scoperte e di scrupolosi riscontri filologici, attenti entrambi alle durate dei film, ai formati, alle versioni alternative: aspetti che ci appassionavano ma che raramente trovano riscontro in chi fa critica cinematografica. Dreyer e Rossellini sono stati i nostri campi principali di ricerca, e posso vantarmi di aver contribuito a fornirgli materiali sconosciuti, inediti, dimenticati.

Nello scorso aprile ho parlato con lui pochi giorni prima che morisse. Era in ospedale, provato ma ancora pieno di progetti. Si stava interessando di Richard Fleisher e mi chiese come mai non mi fossi mai occupato del film *Barabba*. In effetti non lo avevo nemmeno mai guardato per intero. Nel frattempo l'ho fatto, mi è piaciuto e ho capito cosa vi avesse trovato Adriano e perché me lo avesse detto. Me ne occuperò: glielo devo.

Laboratorio
Adriano Aprà: Una romantica avventura p. 3
Adriano Aprà: *Il Retroscena ritrovato* [2024] p. 5
Adriano Aprà: *Mettiamo le carte in tavola* [1961] p. 81
Lina Agostini: *Arrivano i nipotini di Dreyer* [intervista ad Aprà, 1970] p. 85
Alberto Anile: *Intervista a Adriano Aprà* [2022] p. 89
Loyd A. Jones: *Proporzioni rettangolari* [1930] p. 95



Adriano Aprà: *Interlinee. Lo spazio tra i fotogrammi* [2003] p. 113
Documenti
Tre novelle cinematografiche
Riccardo Marchi: *Cercasi soggetto per film...* p. 119
Mario Brancacci: *Cinedramma in 5 tempi* p. 122
Fabricio: *Franchezza* p. 125
Fabricio: *Franchezza* p. 125
Analisi
Marco Sani: *Fellini e il fumetto: un binomio inscindibile* p. 137
Jacopo Abballe: *Per una bibliografia eretica di Salò* p. 143
Elena Dagrada, *Rossellini furioso* p. 155
Libri
Cineforum
Alberto Ramos: *Il male non esiste* p. 173
Massimo Tria: *Il maestro e Margherita* al cinema p. 179
Groovy Movies – Il cinema dentro le canzoni
Alberto Anile: *La comica finale* p. 198

segreteria e direzione
Cinit Via Querini 19a
30172 Venezia Mestre
info@cinit.it
Direttore Marco Vanelli
Abbonamento annuo : 3 numeri € 24,00
Con il contributo di Direzione Generale Cinema - MIC

Una vita da Casanova

Un libro che rilegge il seduttore in un Orizzonte di tempo per Solfanelli editore con il contributo di diversi studiosi con la cura di Franca De Santis

Pierfranco Bruni

Una vita da Casanova? Il tempo corre lungo le pareti dell'esistenza. Una rappresentazione dei giorni che formano un mosaico tra luoghi e viaggi, tra città e amori la cui sensualità è seduzione ricercata e vissuta.

Giacomo Casanova è molto di più che un "libertino". Le sue avventure, tra la fine dell'Ottocento e i primissimi del Novecento, ci mostrano un personaggio che ha attraversato un'epoca complessa, ricca, viziosa, rivoluzionaria, restauratrice, innovativa e forse decisiva, nel bene e nel male. O al di là di essi. Il tempo del tramontare! Questo tempo è nella coscienza di Casanova. Il tempo del crepuscolo! Un personaggio vissuto da filosofo, come egli stesso dice, e morto da cristiano.

Ma l'Illuminismo inciderà in Casanova? Direi pochissimo. Fu chiaramente un anti-Illuminista, perché non accettava la Ragione.

Decadente prima dell'Esistenzialismo. Surrealista prima del Surrealismo. Romantico prima della istituzionalizzazione dell'impero e dell'azione.

Casanova fu filosofo, intellettuale e poeta. Filosofo quando discute sulla Ragione e sul Tempo. Intellettuale quando innerva nel dibattito una visione politica tra potere laico ed ecclesiastico.

Poeta quando recita la bellezza e sublima la donna in un piacere dello sguardo che supera la carnalità e la corporalità. In sintesi, egli fu l'uomo nuovo nell'"età della ragione" di Kant.

Il suo pensiero non è sociologico, ma lirico e, se si vuole, antropologico. Sposta i temi del "progresso" sulle problematiche dell'eleganza della Tradizione. Certo, Henriette è il pilastro della sua esistenza e lo si constata soprattutto nei suoi ultimi giorni di vita, quando la meditazione diventa una ricerca del suo tempo perduto. La Tradizione è nella nostalgia che cavalca i suoi anni. Fu un nostalgico.

Ci sono almeno tre codici rappresentativi di un modello di fare letteratura: la confessione, la riconsiderazione storico-esistenziale e il rapporto tra la non-ideologia e il superamento dei processi volteriani e rousseauiani. Casanova ha scritto molti testi anche narrativi in cui racconta il "duello" tra personaggio e immaginazione.

È certo che le storie della sua vita restano alla base di una visione in cui la biografia incontra la parola narrante. Ciò è un primo stadio di natura prettamente letteraria che cambia sostanzialmente il percorso che si era seguito fino a oltre la metà del Settecento. Un secolo innovativo ma anche terribile. È il tempo delle eresie consumate nella giustizia selvaggia. È il tempo dei processi sommari. È il tempo che la rivoluzione giunge all'epilogo del terrore e del giacobinismo.

Nel tomo, che nasce dal Progetto Casanova 300, "In orizzonte di tempo. Una vita da Casanova. A trecento anni dalla nascita" (Solfanelli, pagine 257) si compie un viaggio comparato su Casanova. Il testo è curato da Franca De Santis e porta i contributi di studiosi: Maria Teresa Alfonso, Arianna Angeli, Micol Bruni, Marilena Cavallo, Mimma Cucinotta, Neria De Giovanni, Carmen De Stasio, Maria Grazia Destratis, Maria Fedele, Rita Fiordalisi, Suzana Glavas, Alberico Guarnieri, Pasquale Guerra, Roberta Mazzoni, Antonietta Micali, Anna Montella, Ippolita Caterina Patera, Giovanna Pezzillo, Rosaria Scialpi, Gioia Senesi, Patrizia Tocci, Matilde Tortora, Cristiano Vignali, Antonella Colonna Vilasi.

Casanova è oltre. La sua rivoluzione è nei costumi. Porta sullo scenario la bellezza. Ciò nasce proprio dal suo attivare l'immagine della seduzione. La donna è protagonista in tutto il suo teatro umano. La donna è bellezza. La donna è trasgressione. Non è Casanova a essere il trasgressivo. È la donna. Perché senza la volontà trasgressiva della donna, egli non avrebbe avuto un ruolo nella cultura della maschera e della passione. Goldoni lo sapeva e lo apprenderà tutta la letteratura amorosa che va dal Settecento a D'Annunzio.

I concetti principali sono il piacere, perché non c'è donna senza piacere, e il potere. Casanova è in conflitto con le chiese e con la politica. Rifiuta la borghesia perché è un aristocratico e da questo mondo è continuamente affascinato, come si evince nei suoi scritti teologici e filosofici.

Nel momento in cui fa i conti con sé stesso, si sente pronto ad affrontare la vita nella morte: «All'età di settantadue anni, nel 1797, quando posso dire "vixi" benché viva ancora, mi sarebbe difficile trovarmi uno svago più piacevole [...]. Nel rammentare i piaceri da me provati, li rinnovo, ne godo di nuovo, e rido delle fatiche sopportate che non sento più. Particella dell'universo, parlo all'aria [...]. So di aver vissuto perché ho avuto delle sensazioni.»

E ancora: «La morte è un mostro che caccia dal gran teatro uno spettatore attento, prima della fine di una rappresentazione che lo interessa infinitamente.»

Casanova, nato il 2 aprile del 1725, muore il 4 giugno 1798.

Sceglie la solitudine come esilio. O si fa scegliere dall'esilio non potendo più abitare il suo tempo? Tutto ha un tempo ed esso cammina dentro. Nel cuore. Fa solchi nell'anima. Rende consapevoli che non tutto può essere come è stato. Ci sono delle scale, ovvero delle tappe che si devono attraversare, nel corso degli anni.

A Dux si accorge di aver salito tutti i gradini. Ora bisogna fare il moto inverso, riscenderli. È qui che il suo si ferma.

Navigò il disordine? Direi di no. Era molto lucido nelle sue espressioni pur in una vita convulsa. Ne sono una traccia tutti i suoi libri, che hanno restituito il senso di un'epoca.

Oggi come ricordiamo Casanova? Questo libro lo colloca, grazie a diverse interpretazioni, all'interno di un quadro abbastanza variegato che ci permette di dare una lettura comparata ma inevitabile per comprendere sia il dato storico sia letterario sia filosofico. Un approfondimento serio, meticoloso, significante.

Pierfranco Bruni
Direttore scientifico Progetto Casanova 300

La memoria di ieri e oggi: articoli ritrovati. L'Unità - Giovedì 22 giugno 1961

Poliziotti all'assalto dei circoli del cinema

Folchi, Scelba e l'AGIS alleati nella crociata

Gli esercenti cinematografici sono tra gli ispiratori di un'assurda circolare, che minaccia di trasformarsi in articolo di legge - I cineclub (circa un centinaio in tutta Italia) non possono certo fare una illecita concorrenza alle diciassettemila sale pubbliche

Mino Argentieri

I cineclub, l'abbiamo scritto spesso, non hanno mai goduto della simpatia delle autorità pubbliche, allarmate perché in Italia vi è qualcuno (spettatori volenterosi e organizzatori culturali) disposto a prodigarsi per estendere la sfera d'influenza della cultura cinematografica. Interferenze censorie e vessazioni di ogni tipo, dal '49 ad oggi, non hanno mai avuto sosta; anzi sono culminate, di recente, in una serie d'ingiustificate misure poliziesche. A Medicina, in seguito a una deliberazione della prefettura è stato chiuso il locale cineclub: a Fabbrico si è avuto un intervento analogo degli agenti di PS; in provincia di Modena e di Pistoia si è arrivati addirittura al sequestro di macchine di proiezione e di pellicole (regolarmente approvate dalla censura a sedici millimetri).

L'ondata persecutoria, che ha come epicentro alcune zone dell'Emilia e della Toscana, trae origine da un documento inviato dall'on. Folchi, ministro dello Spettacolo, alle prefetture della Repubblica, e concordato in alcune riunioni le quali hanno avuto luogo in via della Ferratella, alla presenza di rappresentanti dell'AGIS e del ministero degli Interni, Poliziotti, esercenti e censori, seduti attorno a un tavolino, hanno stabilito di rendere impossibile la vita ai circoli del cinema, trovando un terreno comune sul quale far convergere i propri interessi di parte.

Allorché gli si parla dell'Emilia, della Toscana, di cineclub o di case del popolo, l'on Scelba noto per l'odio che nutre verso la cultura, vede immediatamente rosso: si capiscono, pertanto, le ragioni che hanno indotto il ministro degli Interni ad associarsi alla crociata anti-circoli del cinema. Ma gli esercenti cinematografici a che titolo prendono parte alla congiura? L'AGIS, da tempo, va lamentando che i cineclub (i quali saranno forse un centinaio in tutta Italia) eserciterebbero, sotto la falsa veste di associazioni private ed esenti da scopi di lucro, una illecita concorrenza nei confronti delle sale pubbliche (che sono complessivamente oltre 17 mila), praticando, per i loro spettacoli, la vendita di biglietti al botteghino e continuando a beneficiare di facilitazioni fiscali. Il ministro dello Spettacolo, infine, pretenderebbe che i cineclub svolgessero la loro attività soltanto in locali debitamente autorizzati, e proiettassero esclusivamente film sottoposti alla sua approvazione.

Lasciamo stare i furori taurini dell'on. Scelba, ed esaminiamo le lamentele dell'AGIS. Parlare di concorrenza, dopo avere considerato il rapporto numerico esistente fra i cineclub e circuito commerciale, ci sembra affatto ridicolo e assolutamente ingiusto. Più che di concorrenza, bisognerebbe parlare di collaborazione, dal momento che è un po' merito anche dei suddetti circoli se, nel corso di tre lustri, la propaganda a favore del buon cinema ha compiuto molta strada nel nostro paese, da permettere la diffusione di opere cinematografiche che sarebbe stato impensabile offrire al pubblico, appena cinque o sei anni or sono.

SPETTACOLI

Folchi, Scelba e l'AGIS alleati nella crociata

Poliziotti all'assalto dei circoli del cinema

Gli esercenti cinematografici sono tra gli ispiratori di un'assurda circolare, che minaccia di trasformarsi in articolo di legge - I cineclub (circa un centinaio in tutta Italia) non possono certo fare una illecita concorrenza alle diciassettemila sale pubbliche

Gina ritorna

Concerti-Teatri-Cinema

Festival del dramma antico

Le prime rappresentazioni

Il successo a Parigi di Vittorio Gassman

Alla televisione

Un compagno di Anna Frank

I programmi Radio-TV

Assegnate le Vittorie del cinema

IL PIONIERE

ENDOCRINE

SAVELLI

ESTETICA

Non diversamente si sono comportati i giudici di Bologna, i quali hanno riconosciuto al circolo di Medicina il diritto di agire in piena libertà d'iniziativa. Se successivamente, in sede di appello, si è giunti a una revisione della prima sentenza, lo si deve a un evidente assurdo giuridico in virtù del quale il pretore di Bologna per condannare gli imputati, ha attribuito valore legislativo a una circolare ministeriale, firmata appunto dall'on. Folchi.

Questa circolare, comunque, esiste, e condiziona l'operato delle autorità periferiche. Non solo, ma ciò che costituisce un grave pericolo essa minaccia di trasformarsi in un articolo della nuova legge sulla cinematografia. In tal senso premono il Ministero degli Interni, l'AGIS e la Direzione generale dello Spettacolo. In breve si tende ad annullare qualsiasi distinzione tra attività promossa da enti privati e attività esplicata a fini decisamente speculativi, da società commerciali. Si vuole così porre sotto chiave un settore che sfugge al controllo del governo clericale. E' palese che simili manovre incontreranno sempre una salda opposizione da parte dei partiti democratici, ma è altresì evidente che l'atteggiamento del ministro dello spettacolo in particolare tradisce due vecchie malattie delle classi dirigenti nostrane, una inguaribile propensione al paternalismo. Forse Folchi spera di mutare i cineclub in una sorta di cinema d'essai per una paura istintiva visto tutto ciò che concorre a elevare il livello culturale delle masse.

Quanto, poi, alle presunte facilitazioni fiscali, è preferibile non toccare questo argomento, visto che esse sono talmente irrisorie da non poter essere neppure paragonate alle facilitazioni fiscali riservate alle sale parrocchiali, che come risaputo davvero esercitano una spietata concorrenza nei canali del circuito commerciale, ma verso le quali l'AGIS mantiene un atteggiamento di servile connivenza e di -opportuna - complicità.

E le rivendicazioni del Ministero dello Spettacolo? Al solito, esse sono frutto d'un abuso di potere. Il ministro Folchi richiamandosi al regolamento di P.S. sostiene che i circoli del cinema sono obbligati a organizzare le loro manifestazioni in locali autorizzati dalla Prefettura. La sua affermazione, però, è contestata e smentita da alcune sentenze della magistratura, le quali confermano che, dato il carattere privato delle organizzazioni dei cineclub, dette associazioni hanno la facoltà di proiettare film in qualsiasi sede o sala purché collaudata dai tecnici comunali. Per le proiezioni a passo ridotto, è stato inoltre specificato non è prevista nessuna speciale autorizzazione. Su questa base, a Forlì, a Roma e in altre località i giudici hanno prosciolto da ogni imputazione gli animatori di circoli culturali, rei di avere effettuato proiezioni -illegali-.

Mino Argentieri

La memoria di ieri e oggi: articoli ritrovati. Filmcritica – Direttore Eduardo Bruno – N.1 - 1950

Servitù e grandezza del cinema

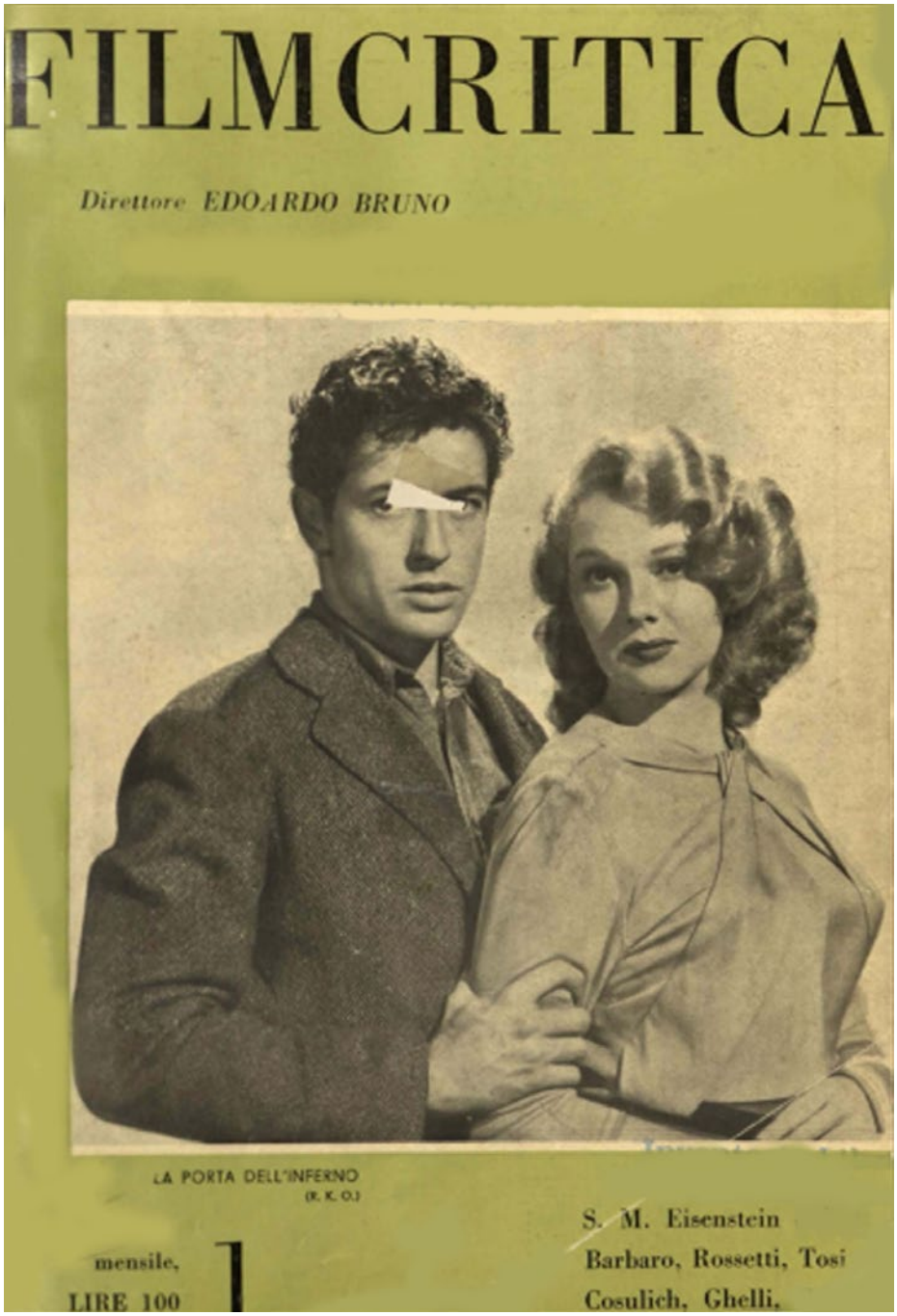
Umberto Barbaro

In quanto spettacolo destinato prevalentemente al popolo, il cinema fu, ai suoi esordi, indirizzato naturalmente a soddisfare gusti ed esigenze popolari. Gusti ed esigenze quali potevano intenderli e interpretarli gli imprenditori, i produttori di film, il cui scopo era allora unicamente quello di realizzare, dai loro investimenti cinematografici, i più alti profitti possibili.

Non certo dunque espressioni delle aspirazioni profonde del popolo lavoratore e cosciente, ma piuttosto demagogiche blandizie e ingenui allettamenti. Eran film in cui il signore ben calzato e vestito, ben rasato e impomatato, aveva infallantemente il ruolo del *vilain*, nella storia lacrimevole della ragazza sedotta ed abbandonata, che albergava sotto i cenci e i vestiti a brandelli, un cuore d'oro. Storie di pene e di sevizie tremende, subite dai buoni popolani affamati, per opera dei ben satolli e crudeli signori; ma storie che terminavano il più delle volte, con assurdi, miracolistici, ed improvvisi capovolgimenti delle situazioni, cioè col trionfo del bene e della giustizia, e col castigo, esemplare, della prepotenza e del male. Oggi si può fare molto facilmente dell'ironia su quei film e sulla mentalità primitiva che esprimevano, ma difficilmente, ad un più attento esame, si può negare che un fondo di verità era tuttavia in essi e affiorava.

Quelle avventure inverosimili, strambe e raccapriccianti — nelle praterie e nei *cañions* delle Montagne Rocciose dei western — quei *drammi di anime*, come allora si chiamavano, quelle miserie inenarrabili, che contrapponevano angeli di bontà a demoni del male (nei film di periferie e di bassifondi italiani e francesi), quelle passioni tormentose e lancinanti e quei destini d'amore, di morte, di suicidio e di follia, (di certi film nordici, e, per esempio, in quelli di Asta Nielsen); tutto questo ingenuo e aggrovigliato tessuto di assurdità, rispecchiava, nonostante tutto, sotterraneamente, e quasi sempre involontariamente, una realtà sociale inoppugnabile; anche se confezionati cinicamente in base a finalità affaristiche e di cassetta, quei film indicavano in definitiva: da quale parte fosse, già all'alba del secolo XX, la semplicità dei costumi e la purezza della vita, e da che parte fosse la sordida avidità e la sfrenata corruzione. Indicavano sopratutto, con l'ingenuità del *lieto fine* di prammatica, come riconosciutamente fosse dalla parte del popolo il desiderio, l'aspirazione il bisogno di giustizia.

Alcuni di quei film non mancavano certo di valore artistico e di forza morale. Basti pensare alle prime comiche di Charlot e alla allegra buffonata delle torte in faccia; basti pensare che i voli di quelle torte avevano già trovato gustoso indirizzo: i volti duri di supercilio sprezzante, di



superbia borghese, su cui spiaccicarsi.

Basti pensare che in un film di Griffith, meritatamente celebre, *Il Giglio Infranto*, l'eroe positivo della storia terrificante e patetica, è un uomo di colore, un cinese, mentre il brutale antagonista è un bianco: un soggetto ed una tesi che oggi porterebbero, dritto dritto, l'autore che lo proponesse a Hollyowod, dinanzi al comitato per le attività antiamericane e probabilmente anche in carcere, a tener compagnia ad Howard Fast e a Dmytryck e a Dalton Trumbo e a tanti altri artisti e intellettuali statunitensi, rei di aver optato per la giustizia e il progresso e di aver smascherato e denunziato l'iniquità.

Anche in Italia, fin dai primi anni della nostra produzione cinematografica ci sono stati molti film di questa tendenza ingenuamente umanitaria e popolare. *Sperduti nel buio*, del 1913, ne è un esempio tipico: in esso la contrapposizione canonica dei ricchi e dei poveri è proclamata apertamente in un prologo, quasi classista, dal titolo «gente che gode e gente che soffre».

Ma, fatto caratteristico, che vedremo ripetersi nella ultima produzione italiana, il film realizzato con mezzi quasi di fortuna, a Napoli da una casa di breve vita. E la qualità artistica di *Sperduti nel buio* e il suo alto livello morale passavano quasi inosservati, offuscati ed eclissati dalla retorica spettacolarità del film *Cabiria*

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

dello stesso anno. Naturalmente il film è tutto pervaso da uno spirito inteso a solleticare il giovane imperialismo italiano, che con la guerra libica aveva da poco, due anni prima, rinnovato le sue prove zoppicanti.

Siamo nel 1913 e la grande crisi addensa l'Europa le nuvole della prima guerra mondiale. Che in quell'anno venga istituita in Italia la censura cinematografica non è certo molto di più di una indicazione; ma è una indicazione assai chiara della eterna necessità dei guerrafondai di mettere in moto tutto un armamentario di menzogne di simulazioni e di dissimulazioni, per persuadere il popolo ad accettare come un fatto bello, attraente ed entusiasmante, la ricorsa barbarie della guerra.

La demagogia del film di cassetta, dà piacere al popolo cui era destinata e che si poneva inconsciamente, ma spesso anche pungentemente, come *questione sociale* dovrà oramai scomparire: dovrà cedere il passo e il campo ad altri tipi di film di cui i capitalisti, produttori cinematografici, hanno abilmente studiato le formule: film che -soddisfino ugualmente il bisogno di popolarità e di terga diffusione, i bisogni dell'affare e della cassetta, ma che servano, ad un tempo, alla difesa di classe alla difesa della borghesia e dei suoi privilegi. Film di propaganda anzitutto. E durante la guerra imperialistica del 1914-18 ne abbiamo a iosa, tristamente esemplari, in tutti i paesi del mondo, anche in quelli rimasti estranei dal conflitto. Come esempio di questa abominevole produzione guerraiola, si può ricordarne uno in Italia, piuttosto curioso. *Maciste alpino*. Camuffato da alpino questo gigante buono, compiva nel film le più straordinarie e inaudite prodezze: combatteva gli austriaci a pugni ed a spintoni e colpi di lotta giapponesi: faceva prigionieri interi reparti di soldati nemici e li trasportava sul groppone a grappoli, come fossero fuscelli, prendeva a calci i generali di Francesco Giuseppe, sgominava da solo intieri reggimenti. Allegre cretinerie buffonesche che val la pena di ricordare solo perché sono il segno tipico di una trasformazione che si compiva in tutto il mondo e particolarmente in America. Si passerà poi dal film di dichiarata propaganda al film che dissimulava il suo veleno: al film *divertente*, cioè propriamente al film destinato a divertire ad allontanare dalla realtà e dalla interpretazione della realtà: al film di *evasione*.

Un film diviene così e lo ha dimostrato stupendamente Ilià Erenburg nella sua indimenticabile analisi. *Fabbrica di sogni*, diviene oppio e cocaina a buon marcato, stupefacente alla portata di tutte le borse. Il film può oramai divenire impunemente mondano; giacchè il fasto e l'eleganza non sono più simboli di bassezza morale ma anzi già attributi e doti preziose e desiderabili; il mondo ha perduto tutta la sua crudezza, tutta la reale asprezza dei suoi conflitti: gli spigoli e gli angoli si smussano e tutto si colora di un losco bugiardamente ottimistico. Questo mondo di cartapesta diventa fastoso perché il fasto è, in arte, l'arma della reazione; non è la Controriforma che, nel Seicento, avvia alle fastose vuotezze barocche l'arte figurativa, soffocando la grande rivoluzione realistica del Caravaggio? Ed è nel cinema il fasto grottesco delle corti operettistiche e delle musiche leggere quello che dovrà far sognare il popolo, che dovrà fargli sfuggire per un'ora la durezza della vita e suggerirgli di dimenticare i suoi compiti vitali. Costi, si sa bene, dove il *principe studente* amoreggia con la sartina e antepone l'amore alla *ragione di stato;* dove *principe consorte* si sottrae alle cure del trono e ai fastidi dell'etichetta inseguendo le *vedove allegre* e le *dame viennesi* dei *cafè chantan;* e dove la *principessa delle ostriche e dello champagne dei locali notturni* si abbandona deliziosamente all'*amore di zigano*.

Ma sono anche i mondi della borghesia capitalistica, della banca e della borsa: e già compaiono le prime *segretarie private*, le prime dattilografe destinate immancabilmente ad impalmare il figlio del principale.

Questo genere di film basato sull'evasione in un mondo irreale è praticato in Italia negli anni della prima guerra mondiale e nei primissimi del dopoguerra, da uno scrittore di romanzi mondani, Lucio D'ambra che aspira, incapace di misurare le sue forze, al titolo di Balzac italiano: titolo ad ottenere il quale non bastava evidentemente trasformare il saio che Balzac indossava per scrivere nel mantellone scarlatto da cui Lucio D'Ambra non si separava mai nel dirigere i suoi film: i quali hanno per titolo (e mi pare che i titoli caratterizzino bene anche i contenuti): *Il girotondo degli undici lanceri*, *Le mogli e le arance*, *La rivoluzione in sleeping-car* e simli: e già vi si presenta la grazia leggera sotto la quale Lubitsch dissimulerà il contenuto reazionario della sua brillante produzione.

Ma *l'evasione* non si dirige in quest'unica direzione: essa creerà il mito della donna fatale, della donna del destino, della *vamp* una tendenza alla quale, già prima della guerra. l'Italia pagherà il suo tributo con Lyda Borelli che contrappone i suoi contorcimenti teatraleggianti alla schietta e saporosa espressività popolare di Francesca Bertini.

L'evasione si provoca assai facilmente col film di avventure poliziesche ultima degradazione del gioco sottile delle analisi di Dupin nei lucidi racconti di Edgar Poe, creature in letterature del genere. Genere che viene praticato in Italia da Umilio Ghione, regista e attore dal volto espressivo duro ed energico, che si picca di problemi sociali e che li tratta in modo da non turbare i sonni della borghesia italiana. Ma il film poliziesco che fiorisce largamente è in Italia accanto al film storico, tipo *Messalina, Cesare e Cleopatra, Nerone, Marozia* unisce all'evasione un segreto insegnamento: esso ribadisce e mitizza l'idolo della borghesia, la proprietà, il danaro. A dispetto della violenza e del sangue che si sparge con incredibile facilità in quei film, a dispetto dei metodi della delinquenza illustrati in quei film, quasi in forma didascalica, quei film non sono mai vietati da nessuna censura: perché essi sanzionano e santificano il privilegio e l'ingiustizia sociale. Come a dispetto del dispiegarsi di nudità e di erotismo delle famosissime scene delle orge di Nerone e delle cene di Trinalcione i film di ricostruzione storica dell'antica Roma non vengono mai vietati dalla censura perché essi diffondono ed alimentano il mito della passata grandezza, della grettezza della democrazia, della rinascita imminente di una Roma imperiale: quei miti scociamenti nazionalistici che il fascismo trasformerà in *slogan* aperti per la sua propaganda. Tutto questo si faceva in Italia alla buona e d'istinto e quasi incosciamente la borghesia elaborava i generi e le tesi utili alla sua consacrazione. In America invece tutto questo diventava oggetto di indagine metodica, di ricerca scientifica, di sistematica raccolta di dati: che venivano poi elaborati in una precettistica rigorosa, che si andava articolando in una normatività tecnica da non potersi mai trasgredire: il tutto sbocciando naturalmente nella perdita di ogni artisticità ma nella finitezza normale inaccepibile che caratterizza la produzione americana: il film diviene un prodotto di serie e la sua normatività e precettistica, il suo *formalismo* (che s'accompagna, e non è un gioco di parole, al contenutismo più grossolano) mirano alla creazione di un linguaggio immediatamente comprensibile sì, ma anche e soprattutto, universalmente comprensibile: creano un linguaggio *cosmopolitico* da piacere a tutti i pubblici, ai pubblici di tutto il mondo: il film americano parte in tromba alla conquista dei mercati mondiali. Decade e precipita e si nega come fatto artistico. Non solo il film americano conquista in breve i mercati dell'Europa (oramai divenuta debitrice del nuovo mondo) ma introduce colla forte suggestività che il cinema per la sua stessa natura esercita sugli spettatori, le forme di vita americana, i prodotti americani: fa un arrembaggio furioso a quella che loro consideravano la sgangherata e dissanguata decrepita Europa incapace e restia a rinnovarsi.

La produzione italiana che vendeva prima della guerra *a scatola chiusa* i suoi film e che durante la guerra aveva visto salire a più di cento le sue case di produzione piegò facilmente sotto la pressione scientificamente organizzata degli americani. Gli americani calarono in forze, nel passato dopoguerra, in Italia, per girarvi un *mammut* all'italiana, un *Ben Hur* diretto da Fred Niblo. Quando, dopo più di un anno in cui tutto comprarono con i loro dollari, ripartirono per andare a finire il loro *mammut* grottesco in America la produzione italiana praticamente non esisteva più, non solo sui mercati internazionali, ma anche sul mercato interno: e dovette attendere anni ed anni prima di riprendersi.

La guerra, la tremenda esperienza della guerra era dunque passata inutilmente, non aveva insegnato nulla all'Europa? Non aveva lasciato nessuna traccia nei film? Ci furono, è vero, nel passato dopoguerra, fuori d'Italia, tutta una serie di film pacifisti; ma, furono purtroppo, film che escogitarono questo nuovo inganno per le masse deluse ed esasperate, e sotto la veste dell'accusa alla guerra seminavano e diffondevano nuovo

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

veleno. In una inchiesta promossa dalla *Revue du Cinéma* nel 1931, gli scrittori e gli artisti interpellati risposero quasi unanimamente che i *film di pace* in realtà non erano che *film di guerra*, che, in buona o cattiva fede, essi seminavano nuovi rancori e nuovi odi. Un caso tipico fu la riduzione del celebre romanzo di Remarque *Im Westen nichs Neues* che ridotto in film in America, per la regia di Milestone, aveva provocato le giuste proteste dell'autore che aveva scritto un libro per la difesa della pace e che se lo vedeva tramutato in un film di propaganda antitedesca. Ci fu, tra gli scrittori che risposero all'inchiesta sulla *Revue du Cinéma*, Henri Barbusse che andò più a fondo alla questione: «Se i film di guerra - egli scrisse - mostrassero la guerra quale essa è veramente avrebbero un indubbio valore per la propaganda della pace. Ma nessuna censura li permetterebbe». E concludeva finemente: «... che tutti i mezzi impiegati nella lotta contro la guerra sono vani, se non si chiariscono le cause profonde della guerra, se non si mette la questione sul piano sociale».

I film che ponevano la questione sul piano sociale erano già nati: film veramente e concretamente pacifisti: e segnarono una svolta radicale nella storia della cinematografia: erano i grandi film russi *L'incrociatore Patiomkin* e *La madre*, *La linea generale* e *L'erede Genghis Kahn*, *La terra*. Sono film pacifisti perché esprimono la realtà nuova di una società tesa verso l'edificazione del socialismo e basata sul lavoro. E mentre gli intellettuali di tutto il mondo riconoscevano, ammirati, l'alto livello artistico e la potenza innovatrice di quelle opere, entrate a far parte ormai dei classici dell'umanità, i popoli di tutto il mondo vedevano in quei film un messaggio di pace: perché è solo nel socialismo l'eliminazione di quelle crisi periodiche e di quelle contraddizioni che hanno come conseguenza fatale la guerra.

Attraverso le maglie della censura, qualcuno dei film sovietici arrivò anche in Italia e fu per i giovani, nel deserto della produzione cinematografica nazionale, come una pioggia benefica e fertilizzante che non potrà mancare di dare, più lardi, qualche frutto felice. È dallo studio dei film sovietici e degli scritti dei teorici e degli artisti sovietici che rinasce tra noi l'amore e l'interesse per il film.

Il governo fascista, mai troppo sicuro della sua stabilità, pensò ad un certo punto di servirsi anche dell'*arma* del cinema per l'asservimento, l'adescamento e l'addormentamento del popolo italiano: e promulgò in un primo tempo una serie di leggi che favorirono le speculazioni affaristiche della produzione cinematografica e che richiamarono e in qualche modo valsero a ricostituire i quadri della cinematografia italiana distrutti e dispersi dalla pressione straniera; creò poi, con la mira probabile di una futura produzione monopolistica di Stato, una serie di stabilimenti, impianti, istituti, circuiti di sale che mise provvisoriamente a disposizione della speculazione privata.

È molto sintomatico il fatto che il fascismo non solo non ha mai favorito, ma anzi ha apertamente osteggiato i film di propaganda diretta. Una simile politica cinematografica però non meraviglia chi conosce la realtà della vita italiana, la sorda e tenace ostilità della parte migliore del popolo italiano alla dittatura. Neppure in un film di propaganda il fascismo poteva porsi come problema.

Se mai governo ebbe bisogno di film di *evasione*, questo fu appunto il governo fascista. Fu quindi escogitata una legge che concedeva premi alla produzione cinematografica proporzionalmente agli incassi. Il film veniva automaticamente premiato in proporzione diretta dei suoi incassi: il film che guadagnava di più veniva anche a percepire dallo Stato un premio maggiore. Si distoglieva così la produzione che avesse voluto cimentarvisi in film di impegno morale e artistico, e si favoriva un tipo di produzione affrettata e imperniata all'unica attrattiva di un attore popolare: la produzione imbastiva per questi attori le più stravaganti e assurde farsacce e le realizzava a tempo di record. È noto che ci fu un regista che si specializzò in questo tipo di produzione non impiegando più di 15 giorni per la ripresa di un film: trenta col montaggio, la sincronizzazione, il fissaggio e la stampa della copia campione.

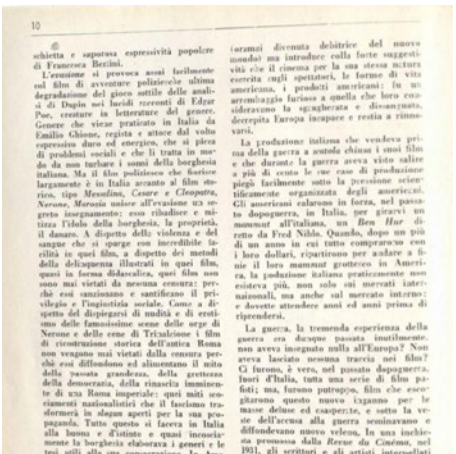
Bisogna far ridere il pubblico, raccomandava costantemente ai cineasti Mussolini che sapeva quale minaccia sia per la tirannide un popolo che non ride.

E già De Sanctis, alla fine del secolo scorso, analizzando la funzione sociale e antisociale di certi nostri generi letterari, la novella erotica, sollazzevole e boccaccesca ammoniva che: «L'Italia moriva dal ridere».

Umberto Barbaro

SERVITU' E GRANDEZZA DEL CINEMA

di UMBERTO BARBARO



ARCHIVIO

STAMBECCO SOVIETICO. — *Fervono dopo di ritiro il documentario russo* Sul cratere degli stambecchi *e più premiato a Venezia e nel quale, alla lezione biologica, si inserisce un patetico filo conduttore sulla vita di Stella Nera, stambecco sovietico. A questo proposito viene spontaneo raffrontare i differenti modi attraverso i quali l'arte può manifestarsi per raggiungere le vette della commozione con la semplice storia di un animale; voglio intendere Bambi di Walt Disney e parte (disegno, colore animazione) era ricolta all'intenzione comica e in verità raggiungeva lo scopo.* (Da una recensione a firma del critico Pasquale Ojetti).

FINALMENTE MAGGIORENNE. — *Dall'elenco dei premi quest'anno cresce si sarà notato è stato tolto il premio al miglior film italiano in quanto si è ritenuto che ormai il cinema italiano può considerarsi maggiorenne ed ha il diritto d'essere ammesso alla pari con le altri nazioni particolari.* Dal comunicato, datato 1 Novembre 1950) della XII Mostra Internazionale d'Arte cinematografica.

Diari di Cineclub Radio

DdCR | Diari di Cineclub Radio - podcast dal 1° al 30 maggio 2025

Per ascoltare i podcast clicca qui:
https://www.cineclubroma.it/diari-di-cineclub-roma/diari-di-cineclub-radio

Schegge di cinema russo e sovietico | Quarantaquattresima Puntata - “Koktebel” di Boris Chlebnikov e Alexei Popogrebsky. Conduce Antonio Vladimir Marino. |29.05.2025 | 12:48

Artistica-Mente | Seconda Serie - Sesta Puntata - Masaccio. Conduce Mariella Pizziconi. |28.05.2025 | 08:16

I Premi Campiello | Diciannovesima Puntata - Gesualdo Bufalino (1920 - 1996), vincitore nel 1981 con "Diceria dell'untore" (Sellerio, 1981). Conduce Maria Rosaria Perilli. |28.05.2025 | 07:20

L'autobiografia di Charles Chaplin | Venticinquesima Parte - "La prima notte a Los Angeles". Conduce Roberto Chiesi. |27.05.2025 | 08:36

Come ti manipolo l'informazione | Diciottesima Puntata - Fatti e misfatti di giornali e Tv - Tecniche e strumenti della manipolazione: le parole "Riformismo e Liberalismo" (I Parte). Conduce Fulvio Lo Cicero. |26.05.2025 | 09:30

A trecento anni dalla nascita di Giacomo Casanova | Pierfranco Bruni parla di "In Orizzonte di tempo. Una vita da Casanova", a cura di Franca De Santis, Solfanelli editore. |23.05.2025 | 07:35

I Premi Campiello | Diciottesima Puntata - Giovanni Arpino (1927 - 1987), vincitore nel 1980 con "Il fratello italiano" (Rizzoli, 1980). Conduce Maria Rosaria Perilli. |21.05.2025 | 05:53

Come ti manipolo l'informazione | Diciassettesima Puntata -Fatti e misfatti di giornali e TV - La stampa. Tecniche e strumenti della manipolazione: la parola passepartout, il "populismo" (III Parte). Conduce Fulvio Lo Cicero. |19.05.2025 | 09:49

Magnifica ossessione di Antonio Falcone (LVII) | Magnifica ossessione, la rubrica mensile di Antonio Falcone. Questa puntata è dedicata al film "Le assaggiatrici" di Silvio Soldini. |15.05.2025 | 06:59

I Premi Campiello | Diciassettesima Puntata - Mario Rigoni Stern (1921 - 2008), vincitore nel 1979 con "Storia di Tönle" (Einaudi, 1979). Conduce Maria Rosaria Perilli. |14.05.2025|06:59

L'autobiografia di Charles Chaplin | Ventiquattresima Parte - "Il mio incontro con Nijinski". Conduce Roberto Chiesi. |13.05.202|08:06

Come ti manipolo l'informazione | Sedicesima Puntata - Fatti e misfatti di giornali e TV - La stampa. Tecniche e strumenti della manipolazione: la parola passepartout, il "populismo" (II Parte). Conduce Fulvio Lo Cicero. |12.05.2025 |09:47

I Premi Campiello | Sedicesima Puntata - Gianni Granzotto (1914 - 1985), vincitore nel 1978 con "Carlo Magno" (Mondadori, 1978). Conduce Maria Rosaria Perilli. |07.05.2025||05:55

Come ti manipolo l'informazione | Quindicesima Puntata - Fatti e misfatti di giornali e TV -La stampa. Tecniche e strumenti della manipolazione: la parola passepartout, il "populismo" (I Parte). Conduce Fulvio Lo Cicero. |05.05.2025|09:27

I dimenticati #119 | Personaggi del mondo del cinema trascurati o caduti nell'oblio ntodiciannovesima puntata: Anthony Dexter. Conduce Virgilio Zanolla. |01.05.2025|14:49

a cura di Nicola De Carlo

Ripubblichiamo con new entry segnalate dai lettori offesi per alcune involontarie esclusioni

La televisione del nulla e dell'isteria (XCIV)

La Rai TV, insieme al cinema, è stata la più grande industria culturale del paese, che ha favorito l'integrazione nazionale, una lingua comune a tutti, il superamento dei dialetti locali, la possibilità di accesso ad una qualità formativa prima riservata a pochi. L'avvento della TV commerciale ha portato al ribasso senza alcuna resistenza da parte di un pubblico ormai educato ad essere oggetto di consumo in una società dello spettacolo, effimero, volgare, evasivo che conduce alla resa. La TV è anche il più importante mezzo di comunicazione capace di mutare i costumi e le abitudini degli spettatori. E il massacro è avvenuto con la responsabilità dei politici interessati alle logiche di spartizione del potere e di favorire risorse senza un progetto culturale. Ma oggi, quale è la responsabilità di questa ex industria culturale sulla formazione e lo sviluppo del bullismo italico? Chi sono e cosa hanno in comune tra di loro questi personaggi, quale è il loro contributo alla cultura del nostro paese e al resto del pianeta. Perchè la TV dedica molta attenzione a questi personaggi che tutta questa bellezza non hanno e quindi incapaci di condurre e donare bellezza e garbo? Contiamo sui vostri contributi per capirci qualcosa su questa unica "buona scuola" del nulla e dell'isteria. Quale può essere il nostro impegno verso la TV che va difesa dai partiti e aiutata a migliorare nella capacità di produzione culturale contro sprechi, clientele e lottizzazioni.

"...Fra 30 anni l'Italia sarà non come l'avranno fatta i governi, ma come l'avrà fatta la televisione..." (Profezia avverata)

Fiorello

Piero Sansonetti

Paolo Del Debbio

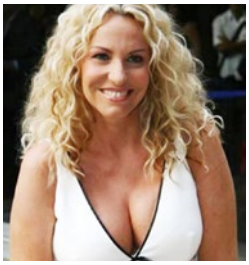
Massimo Cacciari

Mauro Corona

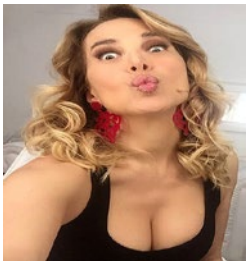
Alessandro Cecchi Paone

Alessia Marcuzzi

Alfonso Signorini


Antonella Clerici

Divino Otelma


Barbara D'Urso

Fabio Fazio

Gigi Marzullo

Flavio Insinna

Bruno Vespa

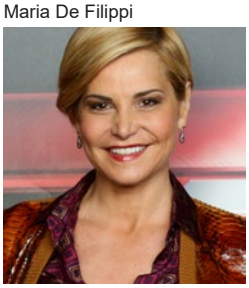
Maria De Filippi

Mario Giordano

Massimo Giletti

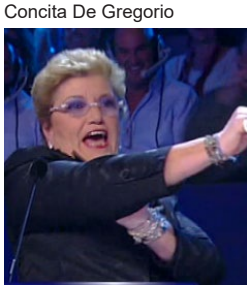
Concita De Gregorio

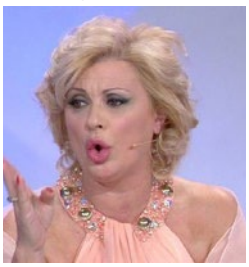
Vittorio Sgarbi


Simona Ventura

Teo Mammucari

Mara Venier


Mara Maionchi


Tina Cipollari

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

Pio e Amedeo

Gialappàs Band

Tiziano Crudeli

Nunzia De Girolamo

Luca Barbareschi

Cristiano Malgioglio

Platinette (M. Coruzzi)

Daniela Santanchè

Rocco Siffredi

Iva Zanicchi

Emilio Fede

Valeria Marini

Alba Parietti

Vladimir Luxuria

Paola Perego

Morgan Marco Castoldi

Flavio Briatore

Antonino Cannavacciuolo

Alda D'Eusanio

Alessandro Sallustri

D. Parenzo e G. Cruciani

Lele Mora

Maurizio Belpietro

Federica Panicucci

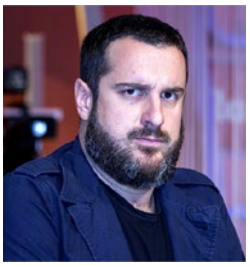
Patrizia De Blank

Vittorio Feltri

Mario Adinolfi

Piero Chiambretti

Loredana Lecciso


Costantino della Gherardesca

Dalla TV Italiana con qualche imbarazzo

Omaggio

Gertrud (1964) di Carl Theodor Dreyer

Esiste soltanto il desiderio della carne e la nostra condanna è l'invalicabile solitudine dell'anima

Gabriel Lidman (Ebbe Rode)

Diari di Cineclub

Periodico indipendente di cultura e informazione cinematografica
XXIV Premio Domenico Meccoli 'Scrivere di Cinemà'
Magazine on-line di cinema 2015
Premio Nazionale Tatiana Pavlova 2019 – Riconoscimento per la Divulgazione dell'Arte Contemporanea
ISSN 2431 - 6739

Responsabile Angelo Tantaro
Via dei Fulvi 47 – 00174 Roma a.tnt@libero.it

È presente sulle principali piattaforme social

Comitato di Consulenza e Rappresentanza
Cecilia Mangini, Luciana Castellina, Enzo Natta, Citto Maselli, Marco Asunis
a questo numero hanno collaborato in redazione
Maria Caprasecca, Nando Scanu
il canale YouTube di ***Diari di Cineclub*** *è a cura di Nicola De Carlo*
Edicola virtuale dove trovare tutti i numeri:
www.cineclubroma.it
La testata è stata realizzata da Alessandro Scillitani
Grafica e impaginazione Angelo Tantaro
La responsabilità dei testi è imputabile esclusivamente agli autori.

I nostri fondi neri:
Il periodico è on line e tutti i collaboratori sono volontari.
Il costo è zero e viene distribuito gratuitamente.
Manda una mail a diaridicineclub@gmail.com *per richiedere l'abbonamento gratuito on line.*

Edicole virtuali
(elenco aggiornato a questo numero)
dove poter leggere e/o scaricare il file in formato PDF
www.cineclubroma.it
www.ficc.it
www.cinit.it
www.pane-rose.it
www.ilquadraro.it
www.cgsweb.it/edicola
www.lacinetecasarda.it
www.valdarnocinemafilmfestival.it
www.cineclubalphaville.it
www.consequenze.org
www.cinematerritorio.wordpress.com
www.circolozavattini.it
www.facebook.com/diaridicineclub
www.facebook.com/diaridicineclub/groups
www.officinavialibera.it
www.ilpareredellingegnere.it
www.aamod.it/link/
www.usnexpo.it
www.prolocosangiovannivaldarno.it
www.cineclubgenova.net
www.losquinchos.it
www.associazionearc.eu
www.domusromavacanze.it
www.isco-ferrara.com
www.bookciakmagazine.it
www.bibliotecadelcinema.it
www.retecinemaindipendente.wordpress.com
www.cineforum-fic.com
www.senzafrontiereonlus.it
www.hotelmistral2oristano.it
www.ilgremiodeisardi.org
www.amicidellamente.org
www.teoremacinema.com
www.cinecircoloromano.it
www.davimedia.unisa.it
www.radiovenere.com/diari-di-cineclub
www.teatrodellebambole.it
www.perseocentroartivisive.com/eventi
www.romafilmcorto.it
www.piccolocineclubtirreno.it
www.cineforumdonorione.com
www.cineconcordia.it/wordpress
www.crcposse.org
www.cineclubinternazionale.eu
www.cinemanchio.it
www.associazionebandapart.it/
www.bibliotecaviterbo.it
www.cinenapolidiritti.it
www.unicaradio.it/wp
www.cinelatinotrieste.org
https://suonalancorasam.com
www.lombardiaspettacolo.com
www.tottusinpari.it
www.scuoladicinemaindipendente.com
Il marxismo libertario.it
www.armandobandini.it
www.fotogrammadoro.com
www.radiosardegnaweb.csmwebmedia.com
www.teatriamocela.com
www.visionandonellastoria.net
www.firenzearcheofilm.it/link
www.sardiniarcheofestival.it/diari-di-cineclub
www.edinburghshortfilmfestival.com/contact
www.lunigianacinemafestival.movie.blog
www.artnove.org/wp
www.cinemaeutopia.it
www.festivalcinemasicilia.org
www.cinemaesocietaschool.it
www.sudsigira.it
www.culturalife.it
www.istitutocinematografico.org
www.luxmagic.eu/la-magia-della-luce-2
www.magiadellaluce.com
www.globalproject.info/it/resources
www.rassegnalicodia.it
www.associazionecentrocelle.it/it
www.festivaldelcinemalbanese.it
www.apuliawebfest.it
www.carboniafilmfest.org/it/
Ieri oggi domani | Arte Storia Cultura Società
www.festivalfike.com
www.sentierofilm.com
www.cinemainospedale.it
www.lafestadeifollinola.wordpress.com
www.accordiedisaccordi.it/partner/
www.raccontardicinema.it

Per leggere tutti i numeri di Diari di Cineclub:
https://bit.ly/2JA5tOx

Diari di Cineclub Radio

Per ascoltare tutti i podcast DdCR | Diari di Cineclub Radio:
https://bit.ly/2YEmrjr

Diari di Cineclub YouTube

(ex | www.youtube.com/diaridicineclub)
Informiamo che il nostro canale YouTube è stato manomesso da ignoti e bloccato. Espletati senza successo tutti i tentativi di ripristino, siamo costretti nostro malgrado alla creazione di un nuovo canale con tempi tecnici lunghi per le rilevanti difficoltà a recuperare il considerevole archivio creato in questi anni di gestione.
Old - Canale YouTube dismesso

Alcune foto presenti su Diari di Cineclub potrebbero essere state prese da Internet e quindi valutate di pubblico dominio. Se i soggetti o gli autori avessero qualcosa in contrario alla pubblicazione, lo possono segnalare alla redazione inviando una email a diaridicineclub@gmail.com che provvederà prontamente alla rimozione delle immagini utilizzate